ARTA 78

ANUL XXV NR. 5—6/1978

ARTA 5-6/78

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, telefon 13.91.36
70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

ARTA78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Artă și istorie	Vasile Drăguț
TAPISERIA AZI	5	O artă a actualității	Dan Grigorescu
	8	Tapiseria românească contemporană, factor de conștiință și cultură — anchetă	
	22	Asumare contemporană a tradiției	Olga Bușneag
ANTOLOGIE	28	Tapiserie și limbaj	Mario Prassinos
CRONICA	31	Miniaturi textile	Radu Procopovici
	34	Scoarța — tapiserie	Paul Petrescu
ARTĂ/MEȘTEȘUG	38	Meșteșug artistic tradițional	Olga Horșia
ALBUM	40	Jolanta Owidzka. Jagoda Buic	Olga Bușneag
MEDALION	47	Șerban Gabrea, Lucrezia Pacea, Lena Constante, I. Stendl, Th. Moisescu Stendl	Alexandra Titu, O. Bușneag, H. Horșia
	53	Textilul după textil	Bán András
CRONICĂ	55	Voluptatea imaginației	Radu Bogdan
	58	Artiștii sovietici omagiază Marea Revoluție	Radu Ionescu
CÎNTAREA ROMÂNIEI	62	Experiența unei ediții	
	65	De la lecția de desen la educația prin artă	Radu Stern
ARTĂ/ȘTIINȚĂ	70	Structuri geometrice în opera plastică	Zamfir Dumitrescu
COPERTA	I	Cuptor ceramic, tapiserie, fragment	Mimi Podeanu
	IV	Mașină zburătoare, tapiserie, detaliu	Ana Lupaș

	1	Art et histoire	Vasile Drăguț
LA TAPISSERIE AUJOURD'HUI	5	Un art de l'actualité	Dan Grigorescu
	8	La tapisserie roumaine contemporaine, facteur de prise de conscience et de culture — enquête	
	22	La tradition assumée par les contemporains	Olga Bușneag
ANTHOLOGIE	28	Tapisserie et langage	Mario Prassinos
CHRONIQUE	31	L'exposition de petite tapisserie	Radu Procopovici
	34	Tapis — tapisserie	Paul Petrescu
ART/MÉTIER	38	Métier artistique traditionnel	Olga Horșia
ALBUM	40	Jolanta Owidzka. Jagoda Buic	Olga Bușneag
MÉDAILLON	47	Șerban Gabrea, Lucrezia Pacea, Lena Constante, I. Stendl, Th. Moisescu-Stendl	Alexandra Titu, O. Bușneag, H. Horșia
	53	Nouvelles directions dans l'art du textile	Bán András
CHRONIQUE	55	La volupté de l'imagination	Radu Bogdan
	58	Les artistes soviétiques rendent hommage à la Grande Révolution	Radu Ionescu
HYMNE À LA ROUMANIE	62	L'expérience d'une étape	
	65	De la leçon de dessin à l'éducation par l'art	Radu Stern
ART/SCIENCE	70	Structures géométriques dans l'œuvre d'art	Zamfir Dumitrescu
COUVERTURE	I	Four à céramique, tapisserie, détail	Mimi Podeanu
	IV	Machine volante, tapisserie, détail	Ana Lupaș

	1	Искусство и история	Василе Дрэгуц
ГОБЕЛЕН СЕГОДНИЯ	5	Искусство актуальности	Дан Григореску
	8	Румынская современная художественная ткань, фактор сознания и культуры — анкета	
	22	Современное освоение традиции	Ольга Бушняг
АНТОЛОГИЯ	28	Ткань и язык	Марио Прассинос
ХРОНИКА	31	Текстильные миниатуры	Раду Прокопович
	34	Ковер — вышивание	Пауль Петреску
ИСКУССТВО/РЕМЕСЛО	38	Традиционное художественное ремесло	Ольга Хорщия
АЛЬБОМ	40	Иоланта Овиджка. Ягода Буьк	Ольга Бушняг
МЕДАЛЬОН	47	Шербан Габря, Лукреция Пача, Лена Константе, Йон Стендл, Теодора Мойсеску Стендл	Александра Титу, О. Бушняг, Х. Хорщия
	53	Текстиль по текстилью	Бан Андраш
ХРОНИКА	55	Страсть воображения	Раду Богдан
	58	Советские художнки чтут Великую Октьяврскую Револющию	Раду Ионеску
ХВАЛА РУМЫНИИ	62	Опыт издания	
	65	О турока рисования до воспитания припомощю искусства	Раду Стерн
ПРОПЕДЕВТИКА	70	Теомятрические структуры в художественной произведении	Замфир Думитреску
ОБЛОЖКА	I	Керамическая печ, фрагмент	Мими Подяну
	IV	Летательная машина, гобелен, деталь	Ана Лупаш

PREZENTAREA ARTISTICĂ
MIRCEA CORRADINO

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Maurer Dóra, Eugeniu Lupu, Ion Dumitriu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan, Octavian Stăcescu, Ion Dumitriu, Eugeniu Lupu, Halasz István

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135 București, România

Înscrisă în practica democratică a Partidului Comunist Român, promovată cu consecvenţă de secretarul său general, de a prezenta şi de a analiza periodic principalele probleme interne şi internaţionale, pe baza învăţăturii revoluţionare a clasei muncitoare, a socialismului ştiinţific, a avut loc la 3 august a.c., la Palatul Sporturilor şi Culturii din Capitală, în prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al P.C.R., preşedintele Republicii Socialiste România, şedinţa activului central de partid şi de stat, convocată din iniţiativa secretarului general al partidului. La şedinţă au luat parte tovarăşa Elena Ceauşescu, tovarăşii Manea Mănescu, Iosif Banc, Cornel Burtică, Virgil Cazacu, Lina Ciobanu, Constantin Dăscălescu, Ion Dincă, Emil Drăgănescu, Janoş Fazekas, Ion Ioniţă, Petre Lupu, Paul Niculescu, Gheorghe Oprea, Gheorghe Pană, Ion Păţan, Dumitru Popescu, Gheorghe Rădulescu, Leonte Răutu, Virgil Trofin, Iosif Uglar, Ilie Verdeţ, Ştefan Voitec, Ştefan Andrei, Ion Coman, Mihai Dalea, Miu Dobrescu, Mihai Gere, Nicolae Giosan, Vasile Patilineţ, Richard Winter, Vasile Marin, Vasile Muşat.

În sală se aflau, de asemenea, membri ai C.C. al P.C.R., ai Consiliului de Stat şi ai guvernului, deputaţi, conducători de instituţii centrale, cadre cu munci de răspundere din organizaţiile de partid, de masă şi obşteşti, membri de partid cu stagiu din ilegalitate, generali şi ofiţeri superiori, activişti de partid şi de stat, lucrători din domeniul ideologiei şi propagandei, al culturii, artei, ştiinţei şi învăţămîntului, al relaţiilor internaţionale, reprezentanţi ai unor mari colective muncitoreşti din Capitală.

TEZAUR DE ÎNALTE ÎNVĂŢĂMINTE

Document programator de excepţională valoare teoretică şi practică pentru înţelegerea, aprofundarea şi aprecierea eficientă, activă şi dinamică a principalelor procese şi tendinţe de pe arena mondială şi, deopotrivă, pentru creşterea continuă a aportului specific al României la cauza socialismului şi a păcii, expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la şedinţa activului central de partid şi de stat, realizînd o contribuţie remarcabilă la îmbogăţirea tezaurului teoretic al socialismului ştiinţific, înmănunchează, într-o riguroasă chintesenţă a interrelaţiilor dintre idei, nu numai un răspuns ferm şi clar la întrebările grave ale contemporaneităţii planetare ci şi modalităţile posibile şi necesare impuse de năzuinţa de a acţiona eficient şi pozitiv într-o diversitate de domenii ale activităţii umane, ceea ce demonstrează preocuparea partidului nostru, a secretarului său general, pentru înarmarea politico-ideologică a comuniştilor, a întregului popor care şi-a manifestat cu promptitudine şi entuziasm adeziunea deplină şi aprobarea fierbinte faţă de ideile şi faţă de poziţiile expuse cu deplină claritate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Expunerea, prin caracterul său complex de abordare de pe poziţii revoluţionare a problematicii actualităţii internaţionale şi naţionale, ceea ce certifică încă o dată acordul deplin dintre politica noastră externă şi internă, imprimă un eficient imbold pregătirii noastre teoretice, a întregului nostru popor, lărgindu-ne orizontul de cunoaştere şi ridicîndu-ne nivelul politico-ideologic. Forţa politicii noastre decurge, astfel, din adîncul ei caracter ştiinţific ca şi din faptul că este profund populară, că este înţeleasă şi însuşită de întregul nostru popor.

în concordanță cu orientările Congresului al XI-lea al P.C.R. și ale Conferinței Naționale a P.C.R., fapt care demonstrează nu numai temeinicia politicii partidului nostru, ci și continuitatea ei logică, analiza întreprinsă în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu pornește de la constatarea ritmului accentuat al transformărilor ce se petrec în viața internațională, a ascuțirii contradicțiilor, a manifestării tendințelor de reîmpărțire a lumii în zone de influență, în paralel cu afirmarea tot mai puternică a unei politici internaționale noi, de colaborare între state pe baza deplinei egalități în drepturi, a principiilor independenței și suveranității naționale, a neamestecului în treburile interne și a avantajului reciproc, politică ce reprezintă o garanție a unei evoluții democratice a vieții internaționale, a unor raporturi de prietenie și colaborare între toate națiunile lumii, a întăririi securității și păcii, o garanție a instaurării unei noi ordini economice în lume. Pîrghiile menite a dinamiza politica statului nostru în această direcție sînt, desigur, dezvoltarea continuă a relațiilor cu toate țările socialiste, cu țările în curs de dezvoltare, cu toate țările lumii, fără deosebire de sistem social integral, sub semnul diviziunii internaționale a muncii și a schimbului mondial de valori.

De o deosebită importanță politică și teoretică sînt, în direcția aceleiași orientări profund realiste și științifice, aprecierile privind mișcarea comunistă și muncitorească pe plan mondial, dezvoltarea politicii independente a diferitelor partide și afirmarea largă a principiilor de egalitate, stimă și respect reciproc în relațiile dintre aceste partide, în spiritul solidarității, asigurîndu-se în felul acesta climatul necesar promovării progresului și păcii în lume. Prin conținutul de idei, prin bogăția și diversitatea problemelor abordate, prin spiritul ei combativ și constructiv, expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu se constituie în adevărat program al activității ideologice militante, de o importanță covîrșitoare pentru toți activiștii din sfera amplă a educației politice și a culturii socialiste. Confruntarea ideologică intensă și intensificată, pe plan internațional, în etapa actuală, între forțele revoluționare, progresiste, pe de o parte, și clasele exploatatoare, cercurile reacționare, pe de alta, impune nu numai o mai fermă clarificare teoretică, ideologică, ci și adoptarea unei atitudini decise și intransigente a tuturor forțelor care militează pentru progres. În concordanță deplină cu programul de măsuri privind aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea și ale Congresului educației politice și al culturii socialiste, analiza întreprinsă în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu subliniază cu tărie rolul și locul artei și culturii în viața socială. De o importanță deosebită este, în acest sens, accentuarea fermă a caracterului social al artei, a spiritului ei combativ și militant, ca atribute definitorii ale activității de creație. Față de încercările reacționare de a reînvia teorii de mult depășite, este de datoria noastră a tuturor să reafirmăm cu tărie legătura indestructibilă dintre dezvoltarea artei și dezvoltarea forțelor de producție, orientarea permanentă a creației artistice în lupta revoluționară, progresistă a poporului. Reflectînd transformările care se petrec în construirea societății noi, socialiste, și participînd în modul său specific la însuși procesul de construire a cadrului de viață uman și social, arta și creatorul nu se situează în afara societății, ci în mijlocul ei.

Cu atît mai mult, creatorul nu se poate situa deasupra societății, constituind o elită care singură ar avea menirea de a înțelege arta și de a impune societății punctul său de vedere subiectiv, aprecierea și gustul său. Un asemenea mod de a privi lucrurile exprimă tendințe proprii ideologiei celei mai reacționare, negînd rolul maselor în viața socială și făurirea istoriei. Dimpotrivă, artistul revoluționar, progresist, militant, izbutește să dea expresie tocmai acestui rol, înarmînd și mobilizînd forțele revoluționare. În această direcție au militat și militează cei mai înaintați creatori, dînd exemplu tinerelor generații și impresionantului potențial creativ al întregului nostru popor.

Numai pe baza înțelegerii depline și clare a rolului social al artei și al artistului se poate concepe și stimula dezvoltarea personalității umane, comunicarea artistică constituind astfel o importantă modalitate de exprimare general umană.

Pornind de la aprecierea rolului important al științei ca factor primordial al progresului contemporan și considerînd că sfera activității creatoare cuprinde deopotrivă știința și tehnica, numai o însumare echilibrată și armonioasă a acestor direcții diferite de manifestare ale conștiinței umane, o stimulare a creativității pe toate planurile și antrenînd masele largi ale oamenilor muncii pot asigura realizarea unor importante contribuții în direcția dezvoltării plenare a personalității umane, a omului nou.

TELEGRAMA ADRESATĂ TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU,

Mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

Artiştii plastici din patria noastră, alături de ceilalţi creatori de frumos şi împreună cu întregul popor, creatorul de drept şi de fapt al tuturor valorilor noastre materiale şi culturale, au urmărit cu mult interes, cu satisfacţie deplină şi adeziune totală ampla şi complexa dumneavoastră expunere susţinută la şedinţa activului central de partid şi de stat.

Dezvoltînd şi aprofundînd, în strînsă legătură cu evoluţia societăţii noastre socialiste multilateral dezvoltate, şi în lumina transformărilor care se petrec în lumea contemporană, ideile, tezele, aprecierile cuprinse în Raportul la Congresul al XI-lea şi în Raportul la Conferinţa Naţională a Partidului Comunist Român, expunerea dumneavoastră se constituie în document programatic şi îndreptar de inestimabilă valoare şi importanţă teoretică şi practică pentru toţi comuniştii din patria noastră, pentru toţi oamenii muncii, pentru întregul front cultural din rîndurile căruia artiştii plastici români, maghiari, germani, de alte naţionalităţi, de vîrste diferite şi activînd pe întreg cuprinsul ţării, fac parte integrantă.

Expresie a înaltei dumneavoastră preocupări pentru dezvoltarea conştiinţei socialiste, pentru înarmarea politico-ideologică a comuniştilor, a poporului întreg, pildă de abordare curajoasă a celor mai grave şi complexe probleme ale realităţilor lumii contemporane, pildă de analiză ştiinţifică şi revoluţionară, expunerea dumneavoastră înfăţişează cu claritate cristalină principalele procese şi tendinţe de pe arena mondială şi rolul activ, progresist, revoluţionar al partidului şi statului nostru, care, în unitatea indisolubilă dintre politica internă şi politica externă, împlineşte prin aportul dumneavoastră personal o contribuţie de preţ la tezaurul gîndirii revoluţionare mondiale.

Concizia, luciditatea, profunzimea şi fermitatea ce caracterizează aprecierile cuprinse în expunerea dumneavoastră cu privire la locul şi rolul artei în acest proces complex al devenirii sociale pe plan naţional şi internaţional, deschid orizonturi noi problemelor multiple ale creaţiei şi educaţiei artistice, dezbătute anul acesta de forumul artiştilor plastici şi întăresc astfel decizia noastră fermă de a ridica permanent nivelul operelor de artă inspirate din realităţile societăţii socialiste româneşti, de a susţine ampla acţiune de manifestare şi dezvoltare a forţei creatoare a maselor largi, populare, a întregului popor, de a adînci relaţiile dintre artă şi ştiinţă, dintre artă şi celelalte domenii de activitate, asigurînd Festivalului Naţional « Cîntarea României » un conţinut bogat, pe măsura dezvoltării forţelor de producţie, slujind poporul, lupta revoluţionară, progresistă.

Îngăduiţi-ne să vă asigurăm, mult iubite şi stimate tovarăşe secretar general, de adeziunea noastră totală şi sinceră, de dăruirea întregii noastre energii efortului dumneavoastră, al întregului popor în slujba înfloririi continue a României socialiste, în slujba realizării unei lumi a păcii, a dreptăţii, a înţelegerii între toate popoarele.

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Poporul este creatorul şi purtătorul faclei artei, a întregii civilizaţii în patria noastră. De aceea, în participarea activă a maselor populare, a poporului însuşi la creaţia artistică, inclusiv în domeniul artelor plastice, stă chezăşia dezvoltării tot mai puternice a culturii noastre, a îmbogăţirii continue a patrimoniului naţional, a ridicării nivelului de măiestrie al naţiunii noastre socialiste.

NICOLAE CEAUŞESCU

ARTĂ ŞI ISTORIE

În mod obișnuit, atunci cînd intervine în discuție binomul *artă — istorie*, se are în vedere capacitatea operei de artă de a evoca istoria, făcînd să renască în chip nepieritor momente și figuri de seamă din trecut. De-a lungul istoriei fiecărui popor pot fi identificate perioade de luptă, de exaltare revoluționară, cînd rememorarea eroismului înaintașilor dobîndește valoarea unui îndemn mobilizator, implicarea politică fiind evidentă.

Cînd Theodor Aman picta binecunoscutele sale tablouri *Vlad Țepeș și solii turci* sau *Izgonirea turcilor la Călugăreni*, el reamintea contemporanilor săi anii de glorie voievodală și îi pregătea pentru marele act al proclamării independenței, pentru marile bătălii de la Plevna și Grivița. Evocarea trecutului de luptă pentru trezirea conștiinței naționale se regăsește ca program în opera multor artiști ai deceniilor '48—'77, exemplare fiind atitudinea patriotică, aspirația către libertate și hotărîrea curajoasă a angajării politice.

Dar, vorbind despre binomul *artă—istorie* este necesar să avem în vedere și alte înțelesuri decît doar acela al evocării. În fond, asemenea oricărui act socialmente manifestat, opera de artă este ea însăși istorie, este un document complex capabil să comunice o sumă mai mare sau mai mică de știri despre condiția umană la un moment dat, despre posibilitățile materiale, despre aspirațiile politice ale unei anumite categorii sociale, despre orizontul cultural și despre capacitatea de absorbție a inovațiilor și (nu în ultimul rînd) despre puterea de creație a unui artist, a unui popor. Cînd arheologul zăbovește în fața unui ciob de oală reconstituind mental forma vasului sfărîmat și a decorului său, stabilind dacă pasta de argilă a fost de bună calitate, dacă a fost lucrată la roată (și la ce fel de roată), dacă arderea a fost completă etc. etc., se împlinește nu o simplă descifrare a unui obiect, ci, mult mai larg, se desfășoară etapele unui proces comparabil cu o micromonografie sociologică. Iar el — modestul ciob de oală — se convertește, în acele momente, într-un martor convingător al istoriei.

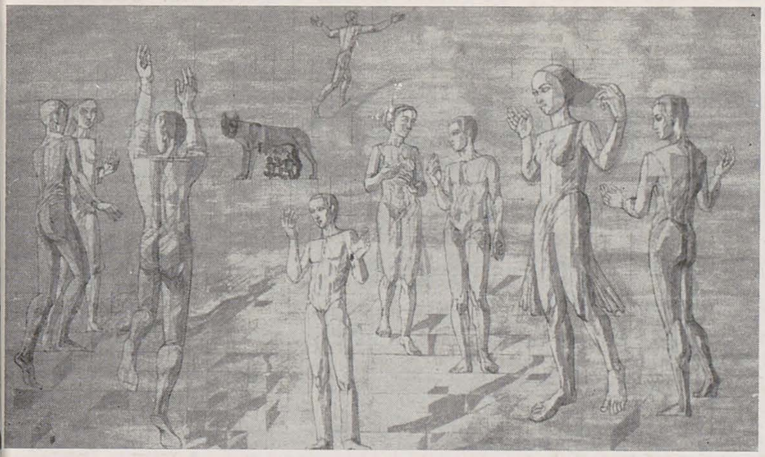
Exemplul ciobului de lut ars a fost ales tocmai pentru a pune în evidență remarcabila capacitate a operei de artă de a încorpora și de a transmite informații, de a cuprinde adevărurile vieții, precum stropul de rouă întreaga boltă cerească. Pentru că, incomparabil mai mult decît fragmentele ceramice — oricît de valoroase devin acestea sub ochiul care știe să vadă al arheologului — operele de artă sînt capabile să vorbească despre lumea în mijlocul căreia au fost zămislite cu o putere de evocare pe care nu și-o poate pretinde nici un document scris. Căci dacă documentul scris poate fi oricînd suspectat de părtinire, opera de artă va oferi (necontrafăcute) elemente concludente privind posibilitățile tehnice, materialele utilizate și gradul de complexitate al limbajului.

Pînă la un punct, cele spuse pînă aici pot părea locuri comune și totuși în practica curentă a cercetării istorice ele nu au fost niciodată considerate îndeajuns, fapt care a adus grave prejudicii înțelegerii istoriei, în primul rînd istoriei naționale. Într-adevăr, deprinși prin tradiția constituită a disciplinei să lucreze în primul rînd cu documentele scrise (cronici, acte oficiale, monumente epigrafice etc.), istoricii de profesie s-au interesat prea puțin de tot ceea ce cuprind ca mărturie autentică operele de artă de toate categoriile.

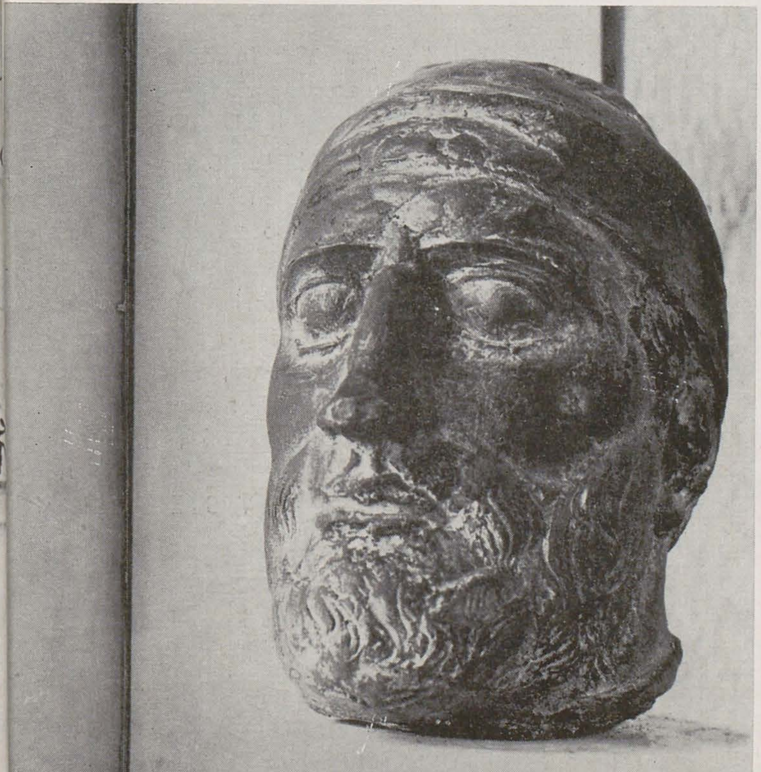
Mai puțin gravă în cazul acelor țări și popoare cărora împrejurări mai blînde le-au îngăduit să-și păstreze arhivele, această carență de informare are repercusiuni deformante atunci cînd este vorba despre istoria poporului român. Aflat «în calea tuturor răutăților», poporul nostru nu dispune decît de relativ puține mărturii scrise pentru o perioadă a existenței sale, dar această lipsă poate fi în mare măsură compensată prin știrile încorporate în cioburile ceramice, în operele de artă decorativă, în siturile arheologice sau în monumentele de arhitectură care s-au păstrat.

GETO-DACII
BVREBISTA
ARGEDAVA
DECENEV
COMOSICVS
RVBOBOSTES
OROLES
DROMICHETES
SEC IV-III î.e.n.
DECEBAL
SCORILO
DVRAS-
DIVRPANEVS
DICOMES
COTISO

4, 5, 6



7



8, 9

Dintre multele exemple care pot fi date, vom recurge doar la cîteva. Pînă de curînd nu știam decît unele lucruri despre condițiile de viață ale românilor transilvăneni în perioada atît de grea a secolelor XI-XII. Mărturiile documentare scrise punctau îndeosebi prezența efectivă a populației autohtone care își apăra cu destoinicie ființa, patria strămoșească și instituțiile. Ca urmare a cercetărilor arheologice și de arhitectură, coroborate cu cele de istoria artei, astăzi știm că biserica din satul Streisingeorgiu (jud. Hunedoara) este o ctitorie cnezială înălțată la începutul secolului XII. Construită cu îngrijire, din blocuri de piatră provenind din ruinele unui monument de epocă romană, micul edificiu surprinde prin frumusețea proporțiilor și prin grija pentru finisaj, calități în care recunoaștem nu numai o mînă de lucru inspirată și meșteșugită dar și exigențele unui mediu artistic matur care știa ce să ceară și cum să ceară, așadar dincolo de valoarea arhitectonică a construcției trebuie să vedem aici afirmarea unei societăți românești viguroase, cu posibilități materiale, cu stratificări sociale corespunzătoare epocii, cu aspirații politice și cu un larg orizont cultural. Este semnificativ că tocmai în acest monument, sub straturi de zugrăveală tîrzie, a fost descoperită și o inscripție pictată prin intermediul căreia aflăm că, în anul 1313—1314, meșterul Teofil executa aici o decorație murală, la cererea cneazului Bălea. Prin particularitățile de limbă, această inscripție, cea mai veche cunoscută pînă acum în toată țara, ne dă știre despre un zugrav român capabil (la începutul veacului XIV) să topească într-o sinteză originală elemente de limbaj plastic proprii deopotrivă picturii de tradiție bizantină și celei gotice. Decapate parțial, picturile de la Streisingeorgiu ne vorbesc despre calitățile de artist ale autorului și totodată ne dau știre despre faptul că mediul artistic românesc din Transilvania era la curent cu modalitățile plastice ale vremii, reușind să le contopească în forme noi, adaptate posibilităților și exigențelor proprii. Și tot la Streisingeorgiu se păstrează un tablou votiv, din anul 1408—1409, în care apar figurile cneazului Cîndreș și a soției sale Nistora, aceasta fiind îmbrăcată într-un frumos costum pădurenesc, așa cum se poartă și astăzi prin partea locului.

Am insistat mai mult asupra ctitoriei de la Streisingeorgiu dată fiind noutatea descoperirilor, dar problemele pe care le ridică se regăsesc într-o formă sau alta la toate operele de artă ale epocii în discuție.

Nici un document nu ne vorbește expres despre modul de viață al românilor din Moldova în secolele XII-XIII, dar cerceii și engolpioanele descoperite la Trifești, Ibănești-Voinești sînt în măsură să demonstreze existența unei societăți evoluate, care avea legături cu Constantinopolul și care dispunea nu numai de mijloace materiale dar și de gustul necesar alegerii unor podoabe de rafinată frumusețe artistică.

La fel, împărăteasca pafta de aur purtată de Vlaicu Vodă, operă de vîrf a orfevrăriei gotice europene, ne demonstrează pe ce trepte înalte se afla viața artistică din Țara Românească a primilor Basarabi, voievozi cărora le datorăm nu numai zidirea de stat ci și înălțarea unor monumente de excepție la Argeș, la Tismana, la Cozia, la Cotmeana. Și tot astfel stau lucrurile în Moldova, unde tot operelor de artă le revine nobila misiune de a evoca dorința de afirmare a lui Bogdan I sau Petru Mușat.

Poposind în fața tablourilor votive, istoricul de artă poate desluși un numai măiestria și sensibilitatea artistului, dar poate citi în amănunt condiția și virtuțile donatorului. Îl regăsim pe Ștefan cel Mare în toată măreția lui la Voroneț, la Pătrăuți sau la Dobrovăț, după cum dorința de strălucire a lui Neagoe Basarab se deslușește la Curtea de Argeș. Cel ce zăbovește în fața acestor tablouri sau în fața chipurilor lui Petru Rareș (la Moldovița), Mihai Viteazul (la Caluin), Matei Basarab (la Arnota), Constantin Brâncoveanu (la Hurez) ajunge să înțeleagă adevărul acelei importante realități politice: continuitatea de stat a Țărilor române într-un spațiu geografic în care atîtea mîndre coroane au căzut sub stăpînirea unor puteri străine.

Un manuscris miniat, o ferecătură, o icoană, o broderie, o ctitorie: toate acestea sînt artă, dar sînt deopotrivă istorie, și ele au crescut din însăși ființa acestui popor.

Se va spune că fiecare popor are arta lui.

Neîndoielnic, dar știind în ce împrejurări istorice grele au fost făurite operele de la noi, știind că, în pofida invaziilor și vicisitudinilor, nici un moment poporul nostru nu a încetat să creeze întru frumos, încărcătura istorică a artei românești dobîndește un plus de semnificații.

În perspectiva acestei tradiții, vom contempla cu reculeasă admirație lucrările pictorilor revoluționari de la '48 și vom spori prețuirea față de modul în care aceștia au știut să trăiască și să se sacrifice pentru patrie. C.D. Rosenthal, I. Negulici, B. Iscovescu ne-au lăsat nu numai o sumă de tablouri, ci un imens tezaur istoric, fiecare portret fiind o poartă deschisă către acea lume de exemplară fervoare revoluționară.

Îl vom înțelege mai bine pe Theodor Aman, nu doar ca artist care a evocat istoria, ci care a trăit și a făurit istoria, ca și Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian și atîția mari artiști ai epocii moderne. Socot că din confruntarea cu această nobilă tradiție, arta română contemporană are foarte mult de învățat, în primul rînd în sensul unui spor de angajare, de răspundere față de opera creată. În măsura în care fiecare artist va fi convins că prin opera lui se poate rosti și se rostește neîncetat istoria, în măsura în care se va ști că indexul critic al istoriei se îndreaptă asupra tuturor creațiilor umane (mari sau mici, intime sau de for public) jocul cu timpul va fi strunit cu mai multă grijă. Și doar printr-o strînsă cuprindere reciprocă, binomul *artă—istorie* dobîndește adevăratul său înțeles.

VASILE DRĂGUȚ

---

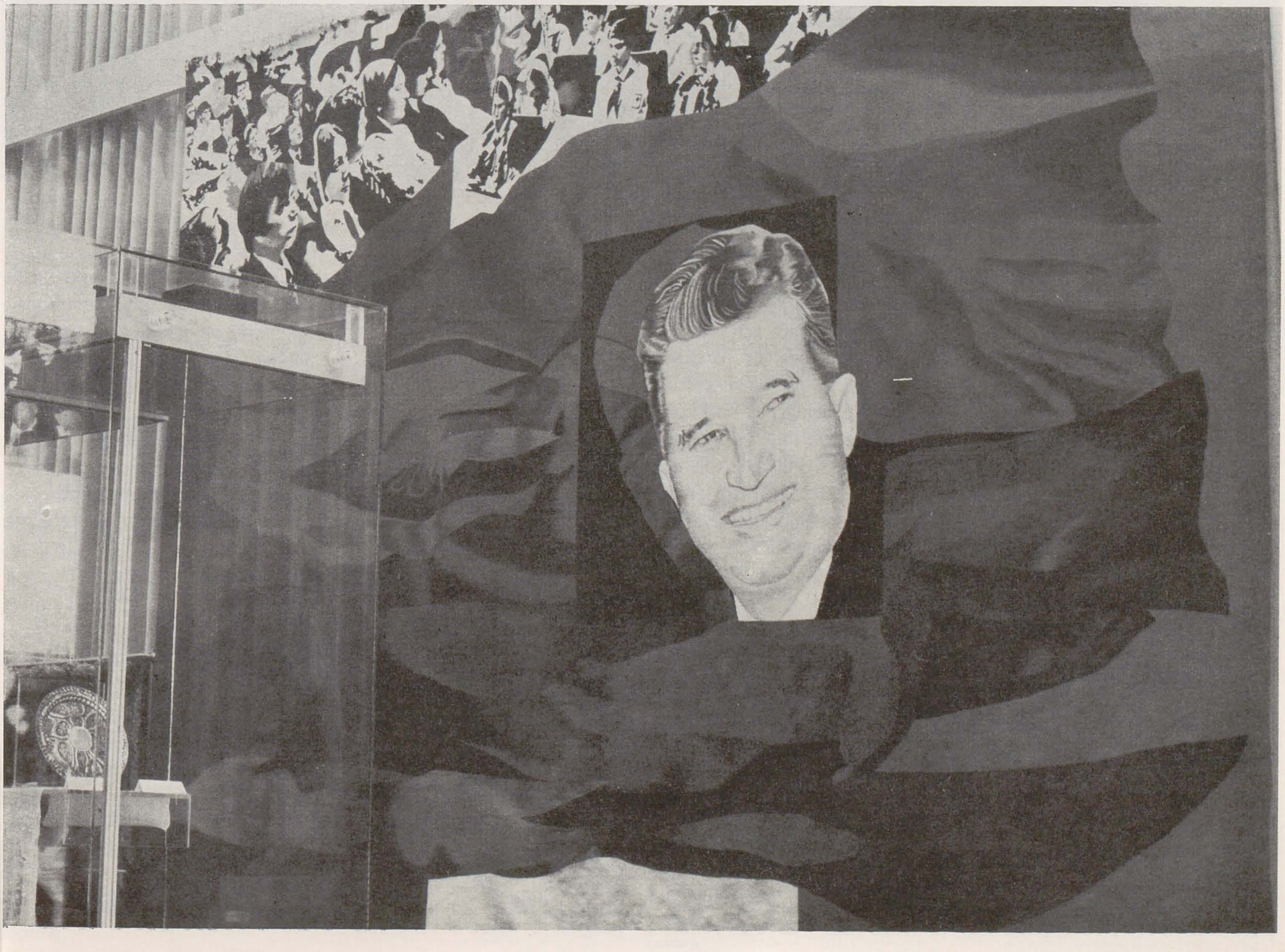
pp. 2—3

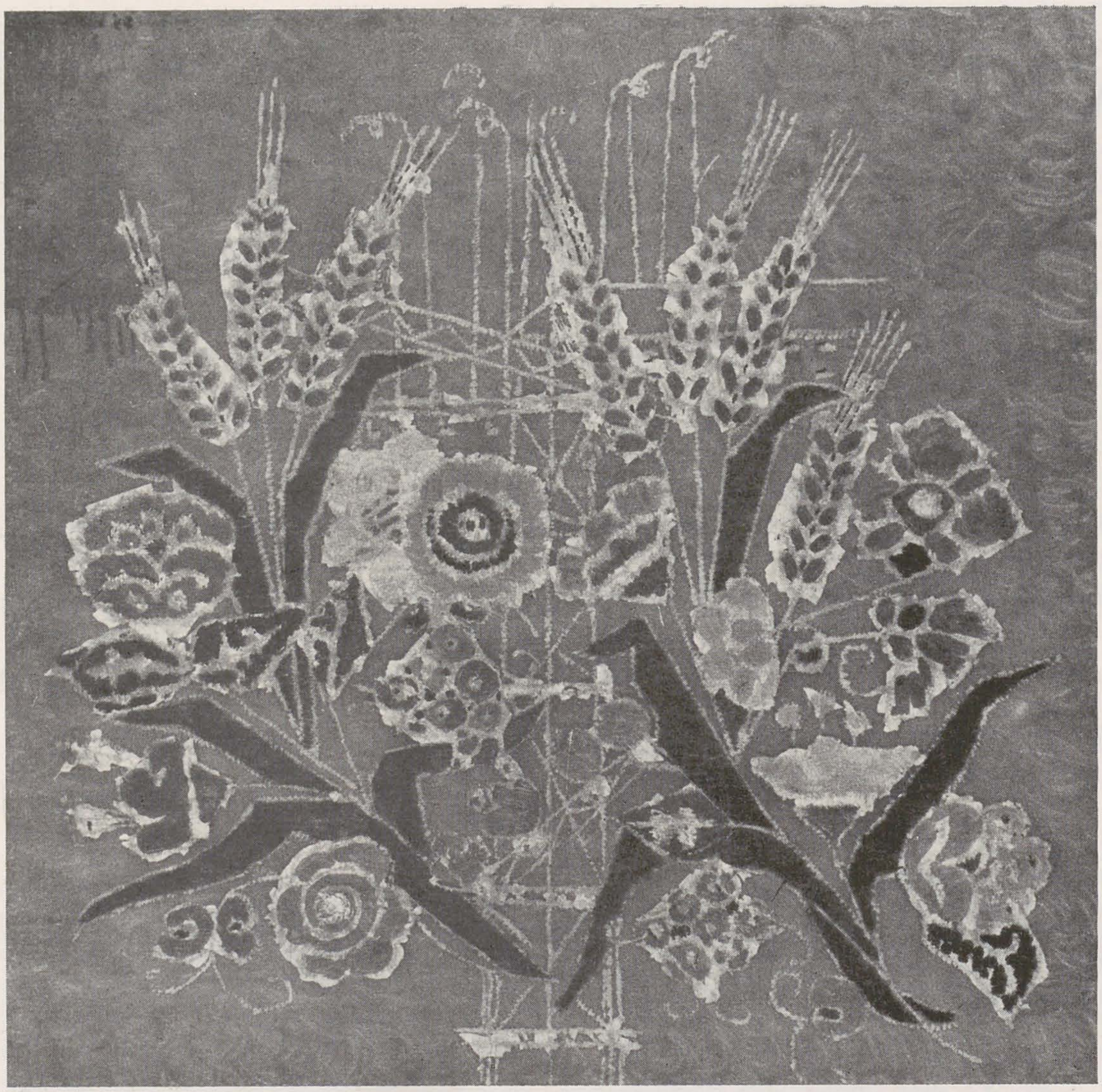
1. ION JALEA: Decebal, bronz; 2. OCTAV GRIGORESCU: Poporul jn jurul lui Burebista, ulei; 3. ELENA HASCHKE MARINESCU: Primii străbuni, tapiserie; 4. GHEZA VIDA: Monumentul lui Gelu (proiect), ghips; 5. MARIN GERASIM: Decebal, ulei; 6. CONSTANTIN NIȚESCU: Eroii Daciei Felix, ulei; 7. VASILE CELMARE: Alegorie, tempera; 8. EUGEN GOÇAN: Decebal, metal 9. SILVIA RADU: Studiu pentru Victorie, ghips

O ARTĂ A ACTUALITĂŢII

Am constatat unele realizări importante în domeniul tapiseriei—de asemenea specific poporului român—care oferă posibilitatea realizării unor lucrări de mari proporţii, cu o tematică foarte variată şi de o înaltă calitate artistică.

NICOLAE CEAUŞESCU



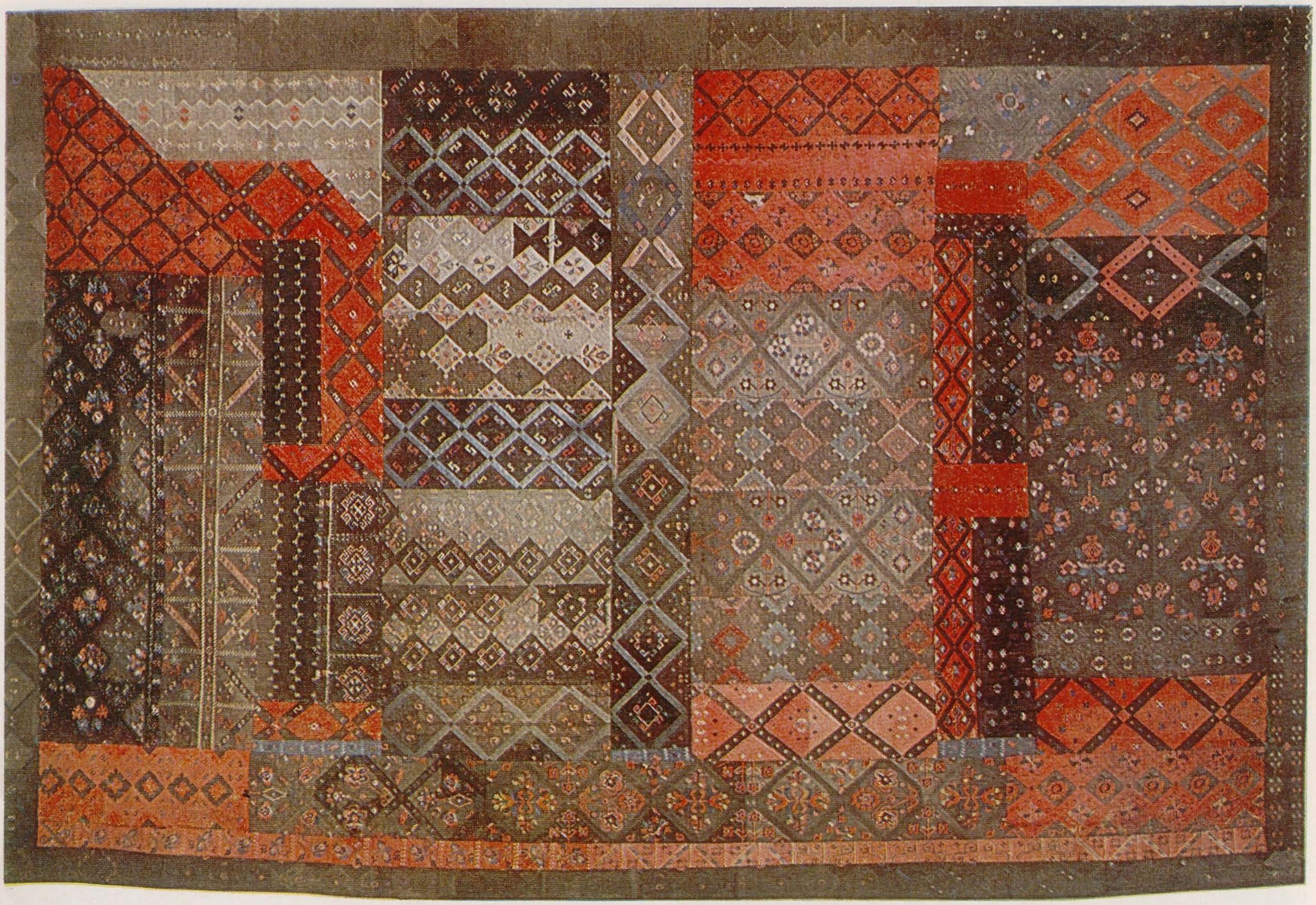


Mai convingătoare, poate, decît argumentele teoretice, realitatea creației din ultimele decenii demonstrează cît e de nepotrivită împerecherea de cuvinte « arte decorative ». E din ce în ce mai limpede că valoarea decorativă a unei lucrări nu e conferită de apartenența ei la un anume gen, nici de materialele folosite pentru traducerea în imagine a unui gînd modelator; ci de însăși viziunea, de concepția care guvernează actul de creație. Sînt, desigur, opere de pictură sau de sculptură care, în chip deliberat sau ca urmare a unor predispoziții temperamentale ale artistului, se constituie în exemple ale unui decorativism explicit. Sintagma « arte decorative » a încetat să exprime un anume loc într-o ierarhie scolastică a artelor; pentru că, se cuvine să recunoaștem, ea a reprezentat, la un moment dat, un înlocuitor al expresiei, încă și mai nepotrivite, « arte minore ».

Se înțelege de la sine, nu se poate cita un gen al artei care să împlinească, mai complet decît altele, funcția decorativă. De vreme ce mari artiști ai epocii noastre au trecut, de atîtea ori, cu dezinvoltură, hotarele dintre genuri, e foarte greu să se mai accepte părerea potrivit căreia unele forme ale artei sînt destinate meditației iar altele — podoabei. În general, bine se știe, evoluția artelor în secolul al XX-lea a atins în multe rînduri domeniile care făceau mîndria marilor meșteșugari ai Renașterii. Cînd un pictor de talia lui Picasso a descoperit în lutul ars aceeași vibrație lăuntrică, secretă, care-i însuflețea picturile, iar Calder revela capacitatea umilelor țesături de a cuprinde dinamismul structurilor din propria sculptură, e limpede că s-a produs o revoluție a ideilor artistice. Exemplele sînt alese dintr-o serie ce ar putea furniza numeroase motive de reflecție deopotrivă pentru teoretician, pentru artist ca și pentru public. Într-un moment în care dezvoltarea « tehnicilor mixte » ale picturii revalorifică materialele cele mai obișnuite ale cotidianului, cînd Burri și Dubuffet, de pildă, descoperă din nou sensurile emoționale ale « neprețiosului » și întreaga artă modernă aspiră, de atîtea ori, la o materialitate capabilă să dea sentimentul stenic al apartenenței la această lume a trăirii simple, lipsită de gesturi grandilocvente, e limpede că așa zisele « arte decorative », « arte ale podoabei » se integrează firesc în marea creație de care — de altminteri — nu le-au despărțit decît prejudecățile criticii academiste.

Dintre toate aceste forme apte să pătrundă în ambianța zilnică a omului modern, tapiseria a înregistrat, desigur, mutațiile cele mai hotărîte ale sensurilor artistice. Epoca noastră, epocă a construcției *pentru om*, nu poate face abstracție, evident, de scopul însuși al artei.

Decorativul nu se justifică, așa cum se justifica poate odinioară, ca un element adăugat, element exterior, de care constructorul putea să țină sau nu seama în planurile sale. Spațiul destinat omului nu mai poate fi judecat altfel decît ca un întreg; arhitectura însăși se afirmă ca o modalitate a dezvoltării spațiului, pornind dinăuntru, de la structurile necesare existenței umane, înfățișarea exterioară fiind *forma* pe care o reclamă și o îmbracă aceste structuri. În această amplă mișcare a ideilor materializate în forme artistice, tapiseria ocupă un loc important. În primul rînd, datorită caracterului ei bimorf, de *obiect* și de *pictură*. S-ar putea spune că ea s-a aflat, în chip natural, la capătul unui drum al artei care năzuia să dea imaginii o valoare concretă.



De aceea, nu văd cîtuși de puțin de ce ar fi neîndreptățită tendința spre simbol sau, într-o altă direcție (dar cu o finalitate identică), spre narativ a tapiseriei românești contemporane. Efectul armoniilor coloristice poate susține, cu o energie la fel de coerent susținută ca aceea a artei murale, transmiterea sensurilor ideologice ale imaginii. Nu contest, desigur, funcția de agrement a tapiseriei, capacitatea ei de a contribui la modelarea expresivă a spațiului. Dar mi se pare că factorul cu adevărat înnoitor al acestei arte în epoca noastră e întoarcerea spre tradițiile care au justificat-o odinioară, cînd era folosită ca purtătoare a unor idei morale, ca modalitate de evocare a unor evenimente cu sens cuprinzător. O reconstituire a iconografiei istorice din Evul Mediu e incompletă în gradul cel mai grav, dacă ar lipsi evocarea faimoasei tapiserii de la Bayeux în care figurează lupta de la Hastings din 1066, care a schimbat destinul Occidentului european.

După cum, la fel de elocvent pentru înțelegerea ideologiei goticului este ciclul *Doamnei cu inorogul*, cît este și sculptura marilor edificii ale vremii. Reintegrarea temei istorice în tapiseria românească de astăzi e un fenomen artistic întru totul natural și din această perspectivă a tradițiilor genului. Am fost, dealtminteri, în ultimele expoziții, martori ai unei tendințe marcate de a restitui tapiseriei înțelesurile sale originare. Rezultatele au fost dintre cele mai relevante.

Într-un moment în care funcția edificiului public însuși se modifică fundamental, toate elementele menite s-o sublinieze se integrează într-o mișcare unitară, păstrîndu-și — însă — individualitatea deplină.

În această privință, arta tapiseriei înregistrează un neîndoielnic succes în păstrarea și revalorificarea unor forme ale tradițiilor românești: țesătura scoarței, meșteșug care și-a dobîndit, de-a lungul vremurilor, un înalt prestigiu, se dovedește a fi întru totul capabilă să întrupeze înțelesurile contemporane ale artei românești.

Se produce, astfel, un fenomen complex care nu înseamnă, în nici un caz, sporirea efectului decorativ al unei arte, ci cuprinderea ei într-un proces menit să dea o valoare mai amplu relevată spațiului în care se desfășoară viața și activitatea omului.

Sensurile estetice și civice ale tapiseriei decurg din cele ale spațiului în care e integrată și se întorc spre acest spațiu, umanizîndu-l încă și mai profund, sporindu-i eficiența estetică, dînd ideilor contemporane un statut asemănător oricărui element al existenței noastre.

Singura deosebire pe care o văd între tapiseria și, de pildă, pictura modernă de șevalet este amploarea cu care cea dintîi poate aborda temele majore ale contemporaneității. Ceea ce o așează în rîndul artelor monumentale, al picturii murale și a sculpturii largilor spații.

DAN GRIGORESCU

---

1. CORNELIA DRĂGUȘIN: Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul; 2. AURELIA GHIAȚĂ: Pîine și petrol, proiect pentru țesătură; 3. AURELIA GHIAȚĂ: Ștefan cel Mare; 4. LENA CONSTANTE: Tapiserle

TAPISERIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ FACTOR DE CONŞTIINŢĂ ŞI CULTURĂ ARTISTICĂ

În cadrul acţiunii ample de dezbatere a unor probleme de importanţă artistică şi socială majoră, revista « Arta » organizează o anchetă în jurul cîtorva aspecte ale dezvoltării tapiseriei noastre contemporane.
Propunem astfel spre discuţie teme ca:
— locul tapiseriei româneşti în actualul program complex de integrare a artei în viaţa socială;
— legăturile de substanţă ale tapiseriei noastre moderne cu tradiţiile artei populare; raporturile ei cu celelalte discipline ale decoraţiei monumentale;
— mutaţiile pe care tapiseria ca gen le-a suferit în ultimii ani (de pildă trecerea de la bidimensional la tridimensional, viziunea picturală fiind în asemenea cazuri înlocuită cu o viziune sculpturală). Semnificaţia acestor transformări, necesitatea artistică şi socială căreia le corespunde;
— trăsăturile importante care ar trebui cuprinse într-o eventuală încercare de redefinire a tapiseriei ca gen artistic ţinîndu-se seama de funcţiile ei sporite astăzi, ca şi de recentele ei metamorfoze privind execuţia, tehnica, materialul, raporturile spaţiale.

Participă: Pavel Codiţă, Ileana Teodorini Dan, Teodor Dan, Mircea Deac, Şerbana Drăgoescu, Vasile Drăguţ, Mihai Drişcu, Mircea Grozdea, Daniela Gruşevschi, Elena Haschke Marinescu, Radu Ionescu, Amelia Pavel, Paul Petrescu, Alexandra Titu

VASILE DRĂGUŢ

Afirm că — mai mult decît pictura sau decît sculptura — tapiseria poate deveni un admirabil instrument pentru cultivarea sensibilităţii publice, pentru larga varietate de inovaţii ale limbajului artistic contemporan. Gen de veche tradiţie, tapiseria a traversat în secolele trecute o perioadă de eclipsă, dar ea şi-a păstrat un real avantaj pe care în epoca noastră îl poate fructifica din plin: datorită recunoscutei sale funcţii decorative, tapiseria îşi asimilează mai uşor efectele novatoare; ea este obiect, realitate fizică în sine care se recomandă prin nobleţea materialului şi efectul quasi-obiectiv al ţesăturii. Odată cu acceptarea acestei realităţi, este acceptat — chiar dacă în proporţii variabile — şi limbajul ei, ceea ce conduce, firesc, la efortul de înţelegere a modalităţilor sale de comunicare. Iată de ce, atît în spaţiile publice cît şi în cele particulare, tapiseria îşi poate exercita rolul de purtător al mesajului artistic contemporan, făcînd posibilă îmbogăţirea valenţelor de sensibilitate a receptorilor. În această perspectivă, consider că tapiseria a devenit un gen artistic de mare actualitate, realizările din ultima vreme — la noi şi în lume — demonstrînd că ea este capabilă de realizări cu adevărat majore, reprezentative pentru progresul artelor plastice din secolul XX. Aceste realizări sînt cu atît mai preţioase cu cît, repet, puterea lor de comunicare sau, altfel zis, de a fi acceptate, este mai evidentă.

Tapiseria contemporană românească a reuşit să se afirme pe plan naţional şi internaţional prin opere care cinstesc în cel mai înalt grad tradiţiile artei populare şi culte de la noi, demonstrînd capacitatea de creaţie mereu vie a poporului nostru. Prin lucrările realizate de regretata Mimi Podeanu, de Ion Nicodim, Şerban Gabrea, Florin Ciubotaru, Maria Mihalache Blendea, Geta Brătescu, Virgil Almăşanu, Ana Lupaş, Graziella Stoichiţă, Lucrezia Pacea, Elena Haschke-Marinescu, Teodora Moisescu Stendl şi alţii, tapiseria românească de azi s-a învestit cu atributele unei arte robuste, capabile să exprime aspiraţiile şi realităţile societăţii noastre, în arborescenta lor complexitate.

Prin ansambluri ca acelea care decorează holul Teatrului Naţional din Bucureşti sau holul Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea se demonstrează că tapiseria poate să fie asimilată cu o artă monumentală în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Vreau să spun că a fost depăşită substanţial funcţia tradiţională — parietal-decorativă — pentru a fi preluate şi exprimate în limbajul său specific elemente de program care pînă de curînd erau proprii numai picturii murale (frescă, mozaic etc.). În mod special, tapiseriile din holul Teatrului Naţional, prin dimensiunile fără egal, prin densitatea programului şi prin virtuţile de expresie, situează tapiseria contemporană românească în primele rînduri ale genului, la scară universală. Este un adevăr pe care nu ezit să-l rostesc cu hotărîre, pentru că mi se pare că în nici un alt gen artistic nu beneficiem în prezent în aceeaşi măsură de o poziţie asemănătoare.

Prin complexitatea problemelor pe care le ridică, întrebarea privind mutaţiile suferite de tapiserie ca gen ar reclama un răspuns mai lung, cu o solidă motivare de ordin teoretic. Mă mulţumesc, deocamdată, să răspund scurt: nu cred în viitorul tapiseriei « sculpturale » sau tridimensionale. Există o logică a materialelor şi a formelor pe care nu o pot infirma speculaţiile, oricît de savante. Ca artă parietală, tapiseria adevărată este şi va rămîne plană. « Sculptura » în lînă trădează o precară cunoaştere şi înţelegere a raporturilor riguroase dintre materiale şi tehnicile specifice.

Redefinirea tapiseriei ca gen artistic este condiţionată în primul rînd de arhitectura contemporană şi de exigenţele noului cadru ambiental. Este îndeajuns să privim tapiseriile din holul Teatrului Naţional pentru a înţelege că nici materialele, nici tehnica nu au fost substanţial schimbate. În schimb s-a intervenit în mod hotărîtor asupra expresiei, decorativul pasiv fiind părăsit în favoarea unei plasticităţi care nu-şi refuză vehemenţa. De fapt aici este cheia problemei: din ţesătură decorativă tapiseria s-a transformat într-o pictură « ţesută », încorporînd o excepţională putere de comunicare. Sînt convins că în următorii ani vom fi martorii unor noi şi importante cuceriri ale domeniului. ■

PAVEL CODIŢĂ

Odată cu creşterea nivelului de trai, a gradului de confort în viaţa oamenilor şi cu generalizarea învăţămîntului şi a gradului de cultură, nevoia de ameliorare a ambientului şi cadrului de viaţă se face tot mai simţită. Astfel, pe lîngă alte forme şi realizări de artă, care dau vieţii spirituale amploare, tapiseria îşi găseşte locul şi rostul de nedezminţit.

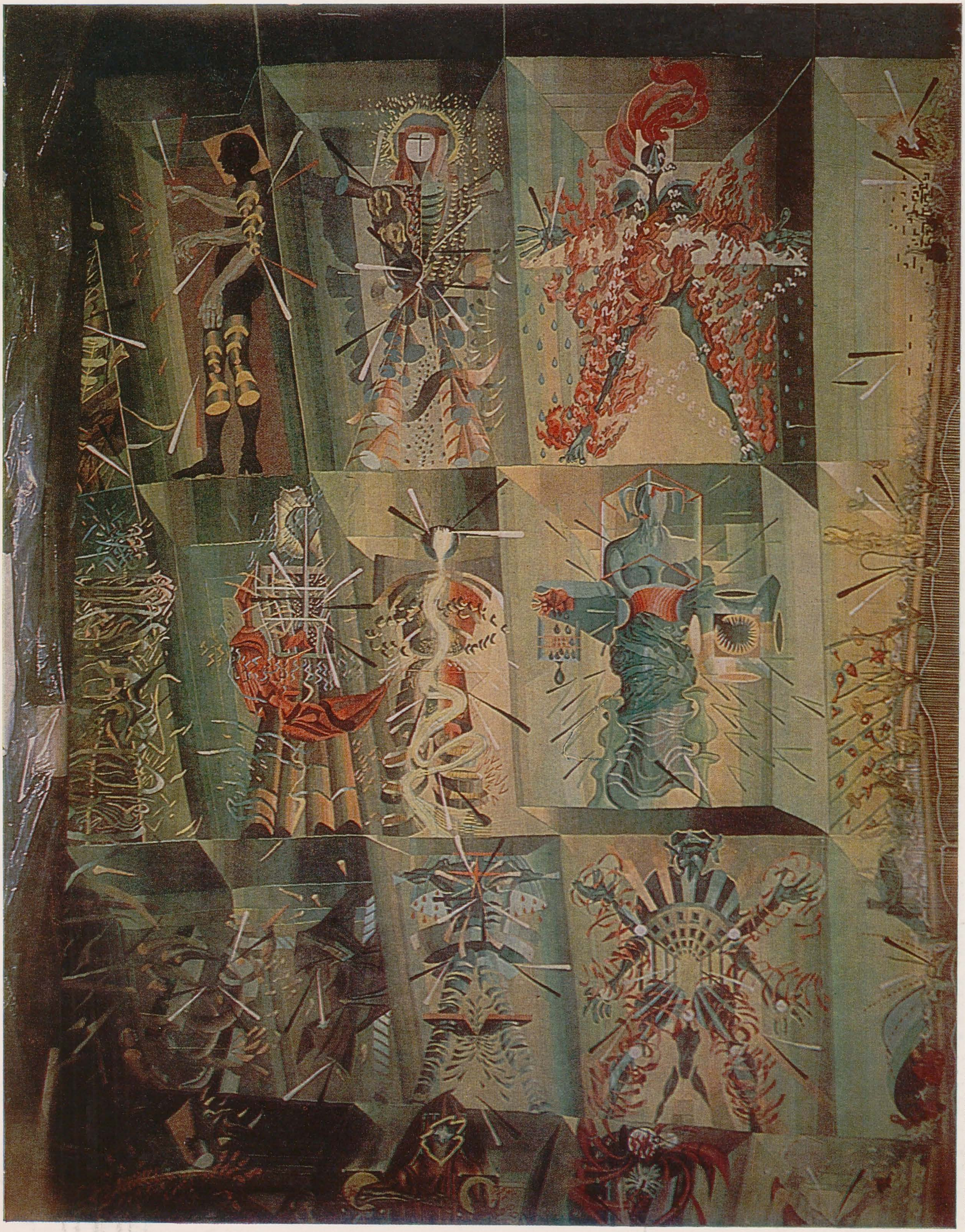
De altfel, la noi, din vremuri străvechi clima a făcut să se îmbrace pereţii cu ţesături pentru ca să fie casa mai caldă, mai locuibilă. De asemenea simţul şi dragostea deosebită pentru formă, pentru culoare, nedezminţite la poporul nostru, pentru un anume mediu de viaţă, au încetăţenit ţesătura, lăicerul, scoarţa ca şi velinţa, dintotdeauna.

Păretarul şi ungherarul nu au lipsit de pe pereţii caselor moşilor şi strămoşilor noştri, ale înaintaşilor noştri, cu rolul încetăţenit de a încălzi pereţii iarna şi de a-i face răcoroşi vara şi de asemenea cu rost de podoabă şi ambient. Chiar denumirea de păretar indică rostul ţesăturii de a împodobi pereţii. Desigur, tapiseria, formă evoluată a covorului, a lăicerului, decurgînd la noi din tradiţie, din arta populară, are azi un rol mai important, mai fastuos şi nu numai de podoabă ci şi de o înaltă spiritualitate, fiind creaţia omului instruit şi spiritualizat, care sintetizează o concepţie şi un grad înalt de sensibilitate, o viziune personală de unicitate.

Dezvoltarea actuală a tapiseriei, care este creaţia generaţiei noastre de după cel de al doilea război mondial, s-a efectuat ca o componentă a dezvoltării tapiseriei pe glob, ca o cerinţă a vremii şi nu mai puţin din dorinţa artiştilor moderni de a se dezvolta multilateral, de a încerca şi folosi materiale noi şi variate pentru o libertate mai mare în exprimare. De asemenea din nevoia de a ataca domenii diferite, mai ales că arta de perete, de mari dimensiuni, a fost dintotdeauna o adevărată tentaţie pentru pictori.

Trebuie precizat că locul tapiseriei în decoraţia interioară, mai ales a marilor instituţii, este de neînlocuit, din multe puncte de vedere, materialul folosit fiind mult mai cald, mai uman decît mozaicul ori fresca, de exemplu, şi de o expresie mai adecvată interiorului.

Evoluţia viguroasă a tapiseriei din ultimii ani ca urmare a antrenării în acest



ŞERBAN GABREA şi FLORIN CIUBOTARU: *Teatrul (detaliu)* p. 9

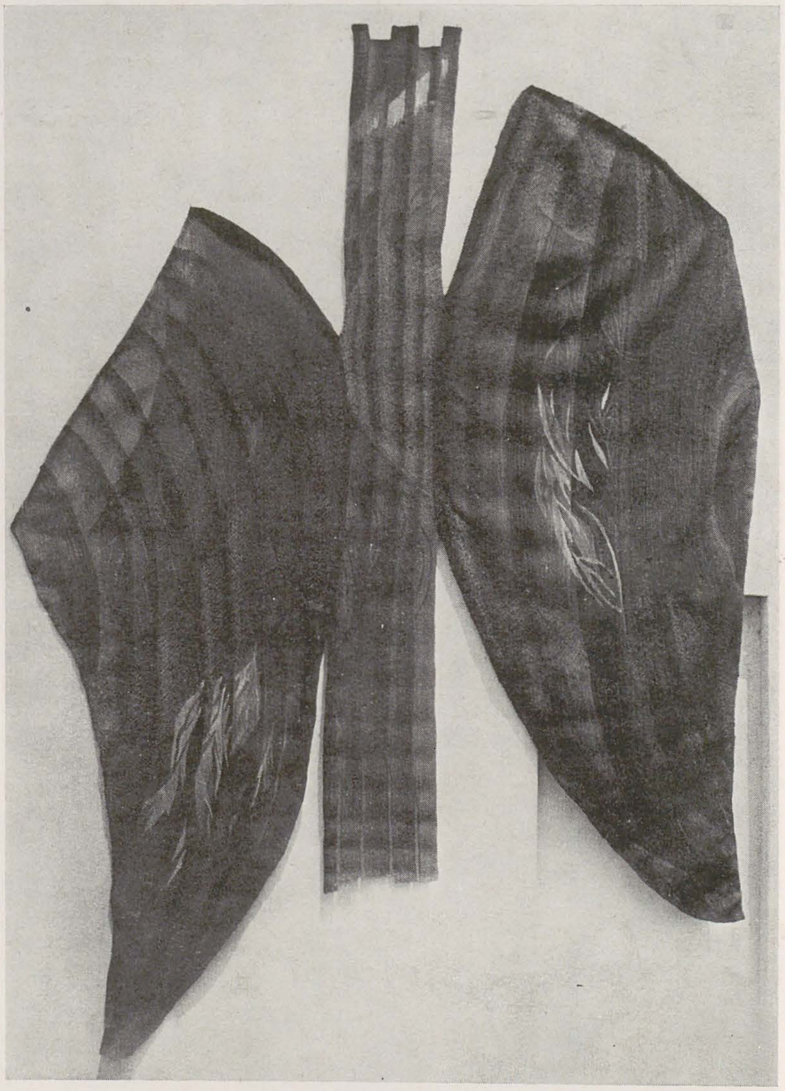
demers a multor artiști, mai ales pictori, a dus la o mare varietate și deschidere atît în ceea ce privește concepția, cît și ca expresie. Echilibrarea formelor, a dominantei și a raporturilor, cît și celelalte probleme pe care le pune desfășurarea pe mari suprafețe, presupun o matură știință și exigență. Desigur, nu va rămîne tot ce se realizează în tapiserie. Aici ca și în alte domenii sînt și destule improvizații, dar o mare mișcare se conturează. Lucrări a numeroși artiști s-au impus ca un demers viguros, de amploare.
Cît privește tridimensionalitatea în tapiserie, cred că aceasta ține într-adevăr mai mult de sculptură și nu de rostul istoric și primordial al tapiseriei ca artă de perete.
Sfărîmarea tiparelor a adus în toate vremurile un plus de înnoire și înviorare. Îndrăzneala însăși este de salutat. Și apoi și încercarea de organizare spațială a ambientului este o problemă a vremii în care trăim, dar, acceptînd și salutînd spectacolul, nu trebuie să pierdem nici o clipă din vedere atributele perene, dintotdeauna, ale artei: valoarea care să impună calitatea, originalitatea care să o apere de uzura timpului. De altfel, sfărîmarea tiparelor va aduce și a și adus deja un plus de înnoire, înviorare și spontaneitate și în acest domeniu. În ultimii ani s-a teoretizat în lume, uneori chiar cu prea multă insistență, anume că o condiție a artei este tocmai nefuncționalitatea, absența utilității. Or, tapiseria cu deosebire contrazice acest postulat. Nu lipsa funcționalității dă valoare artei, ci forța și încărcătura pe care o imprimă personalitatea artistului, operei. Aceasta se poate vedea mai ales în arta țărănească a poporului nostru, care a alăturat întotdeauna dragostea de frumos utilului, încărcînd utilul cu virtuți veșnice și de frumusețe deosebită. ■

ELENA HASCHKE MARINESCU

Tapiseria noastră contemporană ar trebui să ocupe unul din principalele locuri în amplul proces de integrare a artei în viața socială, înțelegînd prin aceasta atît tapiseria de factură clasică (necesară ilustrării unor momente istorice, politice, sociale) cît și tapiseria de altă factură (tridimensională, spațială, ambientală, obiect), care ar putea răspunde armonios cerințelor arhitecturii contemporane, printr-un nou mod de a crea spații de viață, spații de recreație spirituală, de meditație, spații adecvate tipurilor noi de construcții cu caracter social-cultural și administrativ, cum ar fi: sedii ale conducerii de partid și de stat, case de cultură, biblioteci, discoteci, holuri de teatru și cinematograf, holuri de hoteluri, case de odihnă, spitale, case de creație și altele.
Rolul funcțional-educativ al tapiseriei în societatea noastră a crescut mult față de epoca în care tapiseria era doar un privilegiu al celor puțini. Astăzi ea este un privilegiu al tuturor oamenilor.
Ținînd seama de acestea, consider că tapiseria contemporană poate fi inclusă într-un program anume întocmit, de dezvoltare a ei în societatea noastră socialistă, alături de celelalte arte parietale, program comun cu cel al dezvoltării monumentelor și al construcțiilor și reconstrucțiilor urbanistice. Proiectarea acestor opere de artă monumentale (parietale, spațiale, ambientale), s-ar face concomitent cu cea a construcției), astfel ca acestea (construcție + lucrări de artă) să-și poată îndeplini împreună rolul lor social-educativ, odată cu darea în folosință a edificiului. În acest fel s-ar evita riscul ca unele clădiri importante să rămînă fără lucrări de artă monumentală.
Tapiseria noastră a găsit rezolvări de calitate artistică în dezvoltarea ei actuală, rezolvări care se datoresc atît tradiției bogate în acest domeniu, cît și căutărilor și înțelegerii mai aprofundate, de către artiști, a izvoarelor de inspirație populară. Tapiseria modernă românească are o dezvoltare firească, o ascensiune ce-o putem jalona prin trei nume — Aurelia Ghiață, Mimi Podeanu, Ana Lupaș — nume ce reprezintă quintesența a trei etape ale acestei dezvoltări. Numai printr-o înțelegere lăuntrică a artei populare — și nu doar printr-o copiere a elementelor decorative (cum greșit se întîmplă uneori) — deci printr-o înțelegere aprofundată a spiritului ei specific, ce se degajă din tot complexul de elemente ce-o alcătuiesc (cromatica, modalități de stilizare, tehnici de execuție, modalități de compunere a elementelor, modalități de folosire a materialelor) și printr-o prelucrare în viziune modernă și personală, atît a tradiției cît și a cerințelor vieții sociale actuale, se poate crea ceea ce numim o artă autentică românească și contemporană.
Tapiseria modernă și-a găsit mai mult ca oricînd sursa de inspirație în arta populară, iar cei mai buni artiști ai genului, atît la noi cît și în țările vecine (Polonia, Iugoslavia), au demonstrat-o cu prisosință în ultimii 10—15 ani.

Artistul, ca om ce simte adînc starea afectivă a semenilor săi, datorită sensibilității sale specifice, a găsit că omului modern îi sînt necesare și genuri noi de artă.
Din căutările lui s-a produs o adevărată « descătușare » față de canoanele clasice ale tapiseriei, ducînd la cele mai îndrăznețe creații în materiale textile (cînepa, părul de capră, sisalul, sfoara de cocos și altele) nemaiîntîlnite pînă atunci în creația cultă.
Căutările artistice, în care fibrele textile sub toate formele lor au fost gîndite într-o concepție și viziune total nouă, au condus la crearea tapiseriei tridimensionale, spațiale, ambientale, sau chiar obiect, deci un gen artistic nou, ce poate da naștere unei emoții estetice care să-l deconecteze pentru cîteva clipe pe omul modern și în același timp să contribuie la creșterea sensibilității sale artistice și formarea gustului pentru frumos.
Tapiseria contemporană este una din cele mai interesante creații artistice, o adevărată explozie de inventivitate, pusă în slujba omului nou.

De unde, în toate manifestările ei anterioare de-a lungul veacurilor, tapiseria nu a existat decît ca o exprimare bidimensională a unei compoziții picturale, transpusă (mai mult sau mai puțin stilizat) în țesătura de lînă și mătase, ea există astăzi în nenumărate moduri de exprimare artistică, în tehnici și materiale textile variate părăsind uneori bidimensionalul și devenind tridimensională, spațială sau ambientală. În această nouă postură, ea este o adevărată sculptură textilă, nemaiavînd comun cu tapiseria clasică decît fibra textilă folosită. Modul în care tapiseria actuală creează raporturi spațiale și de volum, într-un spațiu arhitectural dat, în viziuni noi, poate fi unul din elementele importante în redefinirea ei ca gen de artă. ■



AMELIA PAVEL

Nu sînt sigură că putem deduce foarte categoric, din realitatea într-adevăr spectaculoasă a mutațiilor intervenite în arta tapiseriei, « înlocuirea » viziunii picturale cu o viziune sculpturală. Mai curînd aș crede că, dacă trebuie să facem vreo referire la alte genuri, am putea vorbi despre o sinteză originală, creatoare, pe care tapiseria actuală o obține încorporînd la un loc elemente picturale, sculpturale, nu arareori grafice, în orice caz scenografice și, ceea ce mi se pare cel mai important, dezvoltînd un spirit arhitectonic în sensul cel mai modern al cuvîntului. De fapt se și poate vorbi despre o replică, în tapiserie,

1. ILEANA BALOTĂ: Evocări, detaliu; 2. ILEANA BALOTĂ: Pasărea fără somn

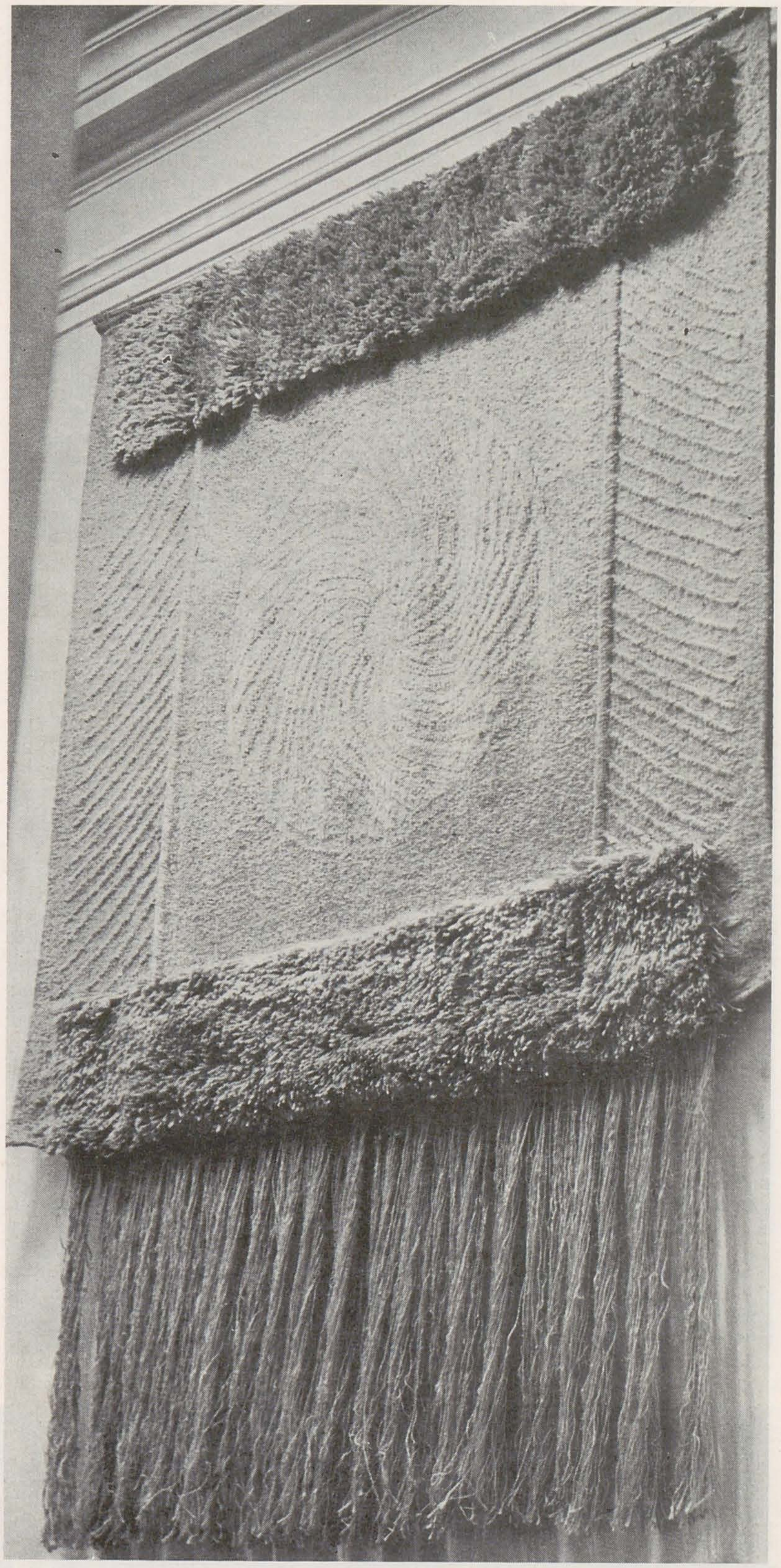
a unora dintre problemele acute ale arhitecturii artistice astăzi: mă refer la raporturile dintre construcție și decorație, dintre construcție și culoare, dintre experiența tactil-vitală a arhitecturii ca mediu de trai și experiența ei vizual-contemplativă ca operă de artă. Acesta ar fi sensul în care aș vedea concentrabile, pe o problemă sau alta, după preferințe, a eforturilor și căutărilor în domeniu, fie ele tehnice, artistice ori tematice.
Schițînd doar o preocupare sau două, m-aș opri la problema culorii, tocmai fiindcă s-a vorbit despre o dispariție a viziunii picturale. Mai întîi aș observa că transformările tapiseriei nu au micșorat interesul și deci evoluția, pe linia ei, a tapiseriei, să-i spunem tradiționale. Să ne gîndim numai la recent inauguratele tapiserii de la Teatrul Național. Transformările influențează însă și evoluția tapiseriei de format tradițional — nu spun bidimensional, deși termenul este de uz curent — fiindcă există și în acest tip de tapiserie, datorită înseși materialelor de lucru caracteristice, o secretă și discretă intervenție a dimensiunii a treia: prin vălurirea inevitabilă a fondului, prin reliefurile țesăturii, prin calitatea tactilă pregnantă, prin faptul că o tapiserie nu este, ca o pictură, despărțită de spațiul înconjurător prin ramă și nici fixată de el ca o pictură murală, că are deci o existență spațială reală.
Influența stă, socotesc, tocmai pe terenul culorii, în sensul că, spre deosebire de tapiseria mai veche, acum conceptul de arhitecturare a culorilor este mult mai activ. Culorile «proiectează» acum un spațiu în construcție și nu se mulțumesc să rezolve, prin armonii cromatice, evocarea unei atmosfere, a unui eveniment, a unui spațiu — fizic sau sufletesc — dat.
În tapiseria programatic multidimensională, unde nu numai culoarea este instrumentul principal, aceasta păstrează în continuare o funcție complexă, chiar atunci cînd este voit «anticuloare» sau ceea ce se numește culoare «naturală» a lînii, a sforii, a altor materiale. Este în același timp o funcție afectiv-integratoare în spațiul specific al arhitecturii de interior; o funcție filosofică, dacă vreți, de echilibrare a construcției tehnice cu elementul expresiv simbolic, aluziv la realitățile naturii; o funcție decorativă autonomă, nu străină de experiența picturii, dar depășind-o, preluînd-o pentru sarcini proprii. De altfel, dacă studiem interiorul popular românesc ca ansamblu — și mă refer la el în acest context fiindcă s-a pus aici întrebarea despre raporturile actualei dezvoltări a tapiseriei noastre cu tradițiile folclorice — constatăm destul de ușor că funcția spațială, tridimensională a obiectului textil există, fiind totuși operată în primul rînd prin formă și culoare. Plasarea variată a textilelor din diferite unghiuri de vedere, avînd la un grad accentuat caracterul de spectacol cu efect regizat, constituie o experiență străveche, reluată și nu preluată, în interpretări moderne din cele mai inventive și expresive, tocmai de unele din căutările care-și propun transformarea tapiseriei clasice. În acest univers al spectacolului cotidian cu funcție înnoitoare în viața arhitecturii de interior, culoarea nu poate să joace decît un rol de prim ordin. O nouă «picturalitate» volumetrică în tapiserie se afirmă și cred că este bine să-i dăm curs larg spre a nu se schița, așa cum se întîmplă în ultima vreme în scenografia de interior, moda monotonă a unui hiperascetism, făcut jumătate din întoarceri primitiviste, jumătate din melancoliile uzurii materiei. ■

RADU IONESCU

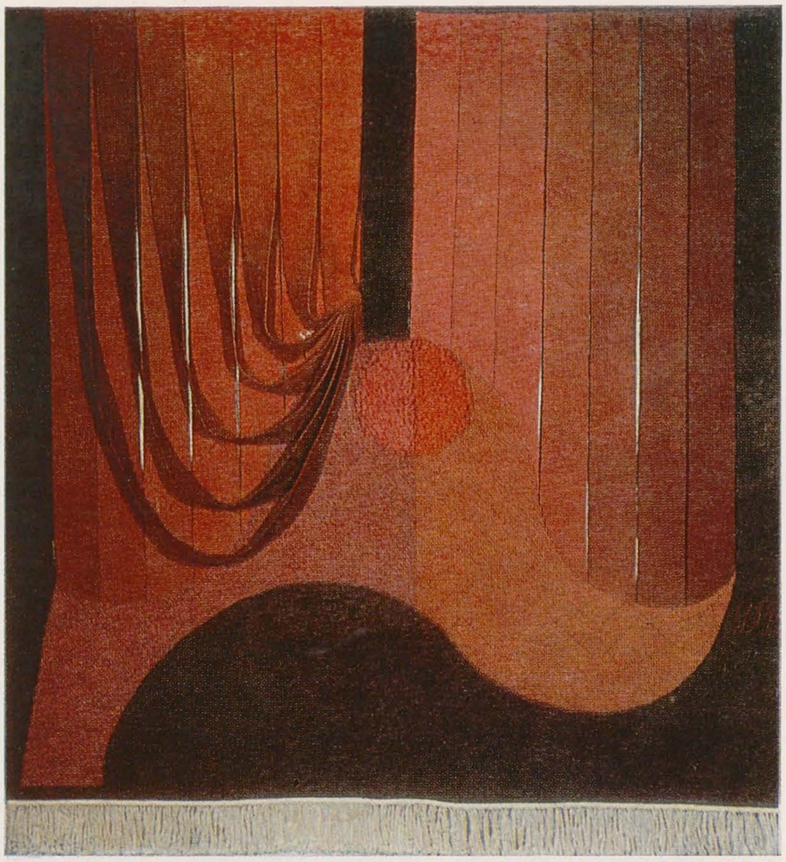
Rolul tapiseriei contemporane este cel pe care l-a avut tapiseria întotdeauna: unele piese au avut menirea de a împodobi niște ziduri iar altele, cele mai importante, de a se constitui într-o cronică a marilor fapte contemporane sau de a evoca trecutul. Din acest punct de vedere datele problemei sînt neschimbate. Carte deschisă, ce se adresează unui foarte mare număr de spectatori, tapiseria pătrunde în clădirile ce au, prin destinația lor, ușile larg deschise (cluburi, case de cultură, teatre, holuri de instituții etc.). În felul acesta, într-un timp redus, ele permit lectura sau rememorarea unor fapte sau personaje a căror prezență este permanent utilă spiritului nostru. Astfel tapiseria poate juca unul dintre rolurile cele mai importante pe linia întreținerii unui climat spiritual.
Tapiserie, în accepțiunea livrescă a termenului, noi nu am avut. Cu extrem de rare excepții, covorul de pus pe jos, pe pat sau pe perete, era identic gîndit, spre deosebire de tapiserie care este concepută după criteriile tabloului chiar atunci cînd, în epoca contemporană, putea fi nonfigurativă. În acest sens, se poate vorbi de adaptarea unui gen constituit, bazat pe legi bine precizate. Astfel, adesea, autorii de tapiserii au folosit motive decorative sau formule cromatice preluate din arta populară, însă nu poate fi vorba de mai mult decît de un transfer de elemente decorative, substanța tapiseriei rămînînd cea tradițională. Acestea sînt valabile însă pentru tapiseriile care tind să se încadreze în spiritul acelora cu care ne-au familiarizat muzeele. Acest gen, fără îndoială, are încă înaintea lui o cale larg deschisă, paralelă cu aceea a picturii, dar care, evident, nu exclude posibilitatea unor mutații esențiale, generatoare a unor obiecte similare ca destinație însă constituite pe cu totul alte legi.
Una dintre caracteristicile artei contemporane este mobilitatea artiștilor sub aspectul tehnicii practicate. Nu mai sîntem contemporanii unor pictori, sculptori, gravori sau ceramiști, ci ai unor creatori, fiecare în stăpînirea unei largi game de modalități tehnice de expresie. Pictorul, sculptorul sau artistul decorator făcînd tapiserie vor aduce fiecare note particulare domeniului cu care este mai familiarizat. De aici și pînă la tapiseria tridimensională nu mai este cale lungă. Colaborarea strînsă dintre arhitectul care propune un spațiu și decoratorul cu care colaborează deschide cele mai bogate căi de diversificare a vechii noțiuni de tapiserie. De la piesa tridimensională și pînă la aceea cu formă variabilă, de la simplul panou, înțeles ca pată de culoare, și pînă la piesele care ignoră materialele tradiționale, toate căile sînt deschise în fața artiștilor. Esențial rămîne acordul dintre obiectul de artă și spațiul căruia i-a fost destinat inițial sau căruia i-a fost adaptat.
Esențial într-o încercare de redefinire a tapiseriei rămîne raportul dintre obiectul de artă și spațiul căruia îi este destinat. Libertatea acordată tuturor celorlalte domenii ale artei decorative trebuie să se aplice și tapiseriei, numai astfel acordul mai sus amintit poate fi operant. Nici materialul, nici tehnica sau ornamentul nu pot fi elemente definitorii ale unui gen de artă care, în ciuda succeselor repurtate, are în fața sa căi foarte largi pentru a se constitui într-un limbaj contemporan, pus la unison cu toate celelalte genuri ale artei. ■

ȘERBANA DRĂGOESCU

Anii '60 au fost ani de glorie ai tapiseriei atît pe plan internațional cît și pe plan național. Deoarece în decurs de aproape două decenii tapiseria a avut o atît de vertiginoasă ascensiune, putem numi azi, retrospectiv, acea perioadă, «clasică».
Arta decorativă este adeseori nonfigurativă și exemple de asemenea artă sînt frecvente în folclorul românesc. Acest tezaur infinit care este tradiția artei populare românești a inspirat dintotdeauna pe creatorii de tapiserie unind într-o legătură de concepție, colorit, materie primă atît de mult pe



ARIANA NIÇODIM: Aerul



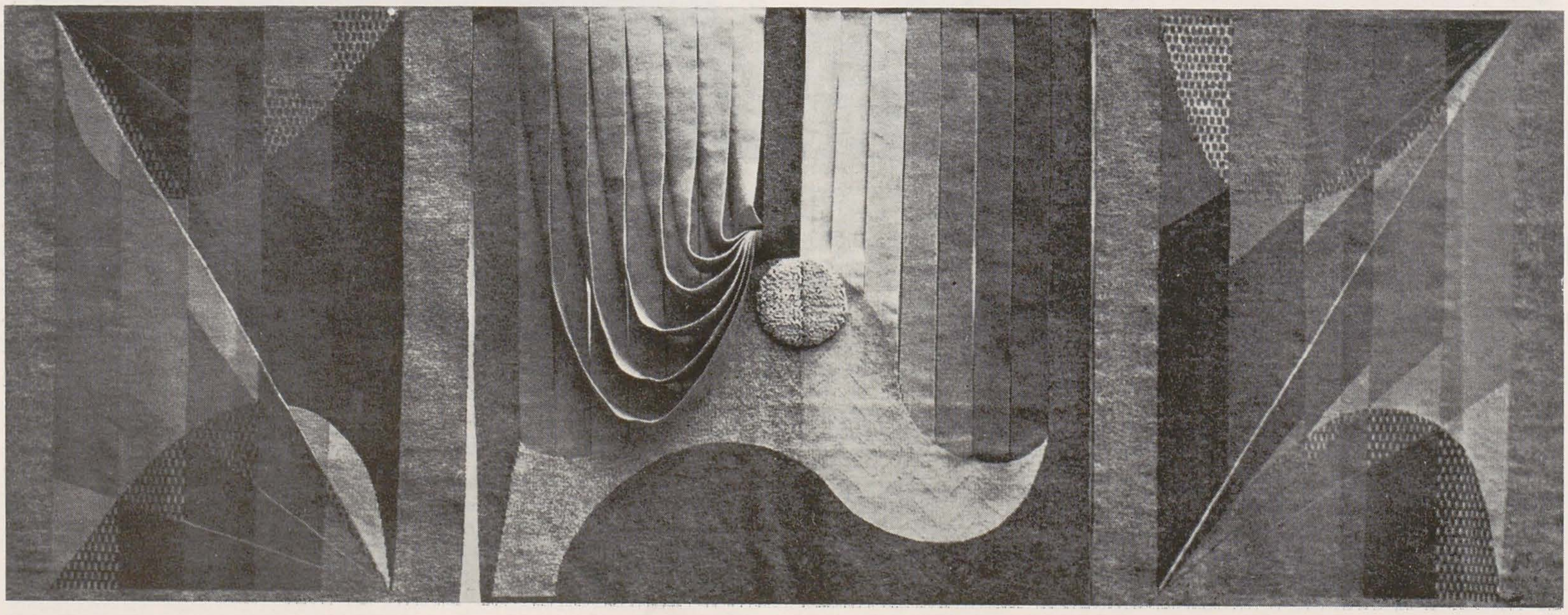
artiști încît pe drept cuvînt există azi un puternic germene al unei « școli » de tapiserie românească.
Depășind faza de « folclorism » și pe aceea de « pur decorativism », continuînd cercetările și ținînd pasul noilor dimensiuni ale acestei arte, putem spune că tapiseria este azi un moment semnificativ în peisajul artistic și social al țării noastre. Rolul ei devine din ce în ce mai important — ea integrîndu-se pe coordonatele artelor majore și progresului amplu pe care arta în general îl face.
Nu întîmplător de asemenea s-a constatat că marii creatori de tapiserie sînt femei. Căci azi femeia îndeplinește un rol major în societate, statutul ei moral și social nu mai corespunde vechilor dogme și acest progres a fost într-un mod fericit paralel cu dezvoltarea rapidă, vertiginoasă, pe care a suferit-o și tapiseria.
Această explozie rapidă, deconcertantă, reflectă perfect profunda metamorfoză pe care au suferit-o toate celelalte domenii artistice, artă monumentală, pictură și sculptură între care aproape nu mai există graniță, artă conceptuală, « poor art », « body art », « land-art », « artă fotografică ».
Cu toate acestea, dacă pentru celelalte arte, numite « majore », drumul străbătut pare firesc, într-o succesiune logică a timpului și faptelor, drumul tapiseriei suscită reacțiile cele mai divers neașteptate: de la aplauze, acceptare, aprehensiune, toleranță, pînă la o negație totală.
« Mai este aceasta încă tapiserie? »
« Este această nouă artă o artă majoră? » — iată voci ce se fac auzite!
Motivele sînt în parte justificate și ele pun în oarecare dificultate chiar și pe creatori. Din toate timpurile tapiseria s-a integrat în societate ca o artă strict decorativă, bidimensională, creîndu-și un statut stabil, din care foarte greu se poate ieși fără a-l nega. De asemenea tapiseria rămîne legată de stricta muncă artizanală cu tot ceea ce acest fapt îl implică: meserie, muncă, minuție.
Se creează o situație ambiguă din care critici, istorici de artă și creatori, artiști sau artizani, pot trage ușor concluzia că este vorba de o criză.
Unii apelează la tradiție, alții, prin căutările lor de noi tehnici, noi materiale, noi dimensiuni, vor să spargă toate granițele, toți revendică aceleași drepturi!
Este de asemenea foarte important de a demonstra că toate aceste noi cercetări, care în mod evident tind să creeze un nou gen artistic, nu se confundă cu experiențele celorlalte ramuri artistice, pictură, sculptură etc., că ele sînt autonome și specifice acestei arte pe care am putea-o numi, cum a fost sugerat, « artă a firului ».
Astfel creatorii de tapiserie se confruntă astăzi cu istoria!
Este un dialog continuu, urmărit cu mare interes și curiozitate, căci de pe poziții cu greu cîștigate, în deplină libertate și independență creatoare, singura concluzie care s-ar putea trage acum este că tapiseria este o artă vie, o artă în continuă mișcare, o artă care pune întrebări și care răspunde la ele, o artă perfect sincronizată noii lumi din care s-a născut. ■

TEODOR DAN

Un lucru care s-a întîmplat mai demult în țări apropiate, în R.D.G. sau Polonia, în republicile sovietice de la Marea Baltică: tapiseria să coboare mai mult, din spațiul oarecum solemn al edificiului public, și în spații ale muncii și odihnei de toate zilele, ale vieții sociale. Tapiseria ar trebui să « încălzească » zidul în holul, și biroul uzinei, în clubul, restaurantul, cofetăria, biblioteca și teatrul, așa cum sute de ani a încălzit zidul casei țăranului român.
E poate tehnica cea mai binefăcătoare și mai firească pentru îmblînzirea spațiilor de întîlnire a oamenilor.
Pe acest drum, retorismul și academismul — boli periodice — vor ceda mereu în operele bune, în favoarea bucuriei umane.
Este o tendință generală de depășire a limitelor tradiționale ale tehnicilor, de găsire a unor noi posibilități de expresie ale materialelor sau de folosire a altor materiale.
În ce privește tapiseria, desprinderea de zid s-a făcut treptat, prin îngroșarea cantității materiei, subliniată uneori de adăugarea de alte materiale, o despiritualizare care s-a vrut compensată de surprizele optice și tactile ale materiei cît mai divers legată (uneori cu vechi tehnici din alte domenii ale firului) și asociată — pentru a încerca o cucerire și o modelare șocantă, sau chiar o violentare a spațiului tridimensional. În multe din aceste încercări, lîna a trebuit să cedeze locul altor materiale, expresia a căutat ostentația, tehnica a devenit de multe ori capricioasă și mai expeditivă.
Totuși reușitele s-au bazat adesea pe actualizarea unor tehnici populare exotice ale legării firului, sau chiar pe un tridimensional popular exotic, căruia aceste tehnici îi corespundeau.
Dar tapiseria a continuat să-și păstreze și vechea ei așezare în spațiu și este foarte marcată acum o revenire la celula orînduită, organică, a scoarței, care poate susține, ca în disciplina unei logici mentale, expresia liberă a spiritului uman.
Va rămîne desigur din acest parcurs libertatea și dorința de a încerca și o prospețime și precizie în plus în gîndirea materiei, a formei și a culorii, în funcție de raportul spațial, de ritmul spațiului. ■

ILEANA TEODORINI DAN

Năzuim, pe baza dezvoltării materiale și spirituale, să ajungem cu lucrările noastre, pe care le dorim « solare », și în interiorul de locuit al celor mulți.



Țesătura colorată a contribuit întotdeauna la alcătuirea unui « cămin » și — prin purtarea acelorași semne — la celebrarea unei culturi și unei patrii. Tapiseria noastră contemporană poate purta semnele culturii noastre, ale sensibilității, ritmului și gîndirii noastre de azi — în casele noastre de azi.

Integrată în viața zilnică, tapiseria ar mai putea adînci relația dintre gîndirea noastră de azi și tradițiile artei populare românești care s-au dovedit îndelung a fi ale noastre.

În legătură cu alte tehnici și materiale ale decorației monumentale, tapiseria trebuie să prevaleze de cîte ori va fi vorba de crearea unui spațiu cald, public sau privat, prielnic odihnei și reculegerii spirituale. Ea poate, în toate cazurile, apropia pe om de marile teme ale spațiului monumental.

Nevoia de a încerca alte posibilități, de a obține efectul noutății, de a influența activ relația spațială totală, au stat la baza multor experiențe. Nu e vorba, în cazurile bune, de pictural sau de sculptural, ci de o ,,eliberare'' de obișnuit sub semnul unui calcul al ambianței.

Cred în legea minimului de mijloace, a alegerii tehnicii celei mai potrivite logicii mecanismelor noastre de gîndire pentru ca mesajul nostru spiritual, omenesc, să fie purtat de materia folosită. Îmi convin calitățile liniei. Îmi displace ostentația. ■

MIRCEA DEAC

Cînd prin 1956 s-au comandat primele tapiserii — ample ca proporții și semnificative în subiectele înfățișate, pentru căminele studențești de la Cluj-Napoca, nimeni nu bănuia că din cauza celor ce aveau să acopere cu fișiere și dulapuri pereții cărora le erau destinate, tapiseria avea să-și schimbe destinația de artă murală în una pur expozițională, deși tarifele și azi continuă să o orînduiască în ordine după pictura monumentală. Această întîmplare a avut consecințe importante pentru destinul tapiseriei, deoarece a determinat pe artiști și pe critici să nu o mai considere « artă murală », ci un gen special în artele decorative, detașat, ca și pictura sau sculptura, de orice determinare exterioară, mai mult concurîndu-le în expresia plastică. Rezultatul l-a constituit, într-un timp record, o înviorare, o dezvoltare și îndeosebi o îmbogățire și individualizare a imaginii artistice care avea să-i ducă faima tapiseriei românești în multe capitale ale lumii în expoziții itinerante. În curînd însă beneficiarii noilor construcții au început să o solicite, ceea ce a sporit participarea artiștilor la crearea de tapiserie, și i-a dat tapiseriei un drept și o autoritate specială în cetatea artelor plastice și în viața socială. Tapiseria a modificat suprafața rece a betonului văruit, făcînd-o caldă, somptuoasă, atrăgătoare și intimă. În acest mod tapiseria s-a integrat, ca o necesitate vitală, în viața socială. La Oradea s-a înființat în cadrul muzeului prima secție muzeografică de tapiserie; s-au organizat numeroase expoziții numai cu tapiserii și s-au comandat lucrări pentru hoteluri, teatre, instituții diverse, rivalizînd în amploare pictura. S-a ajuns chiar la un fel de gigantizare a proporțiilor, în dorința de a acoperi în totalitatea lor pereții albi, imaculați, dar inexpresivi a multor locașe de cultură, de genul tapiseriilor de la Teatrul Național. Între timp, participarea la diverse manifestări internaționale, îndeosebi la Lausanne, a determinat o stimulare a spiritului inventiv în tehnică, formă, volum, materiale, foarte mulți artiști introducînd cu succes, ca Ana Lupaș, — a treia dimensiune, obținînd tapiserii spațiale și ambientale, un gen de sculptură moale și maleabilă. Iată cum tapiseria s-a transformat, în scurta sa evoluție, într-un gen complex, independent, atrăgînd deopotrivă pe pictori, graficieni, arhitecți, designeri !

Așa cum a evoluat tapiseria, așa cum s-au multiplicat cerințele beneficiarilor și s-a mărit numărul creatorilor, ea ocupă un loc central în procesul creației actuale.

Desigur valoarea utilitară, funcțională a tapiseriei, legată strîns de specificul și caracterul arhitecturii moderne, a rămas și pe mai departe determinant, dar nu esențial și unic.

O valoare specială a dobîndit-o imaginea, ca și compoziția, stilul, originalitatea. La începuturile sale, tapiseria modernă românească era strîns legată de specificul tradițional al țesăturilor și covoarelor populare, remarcîndu-se, pe această linie, artiste originale, maestre ale acestui gen, ca Aurelia Ghiață sau Mimi Podeanu. Cu timpul, ea a dobîndit valențe și preocupări noi, mult individualizate. Pe de o parte unele tapiserii au preluat posibilitățile picturii în reprezentarea expresivă a istoriei și ideologiei, altele sub justificarea că aparțin artei decorative au introdus idei abstracte, ambiguitatea, exagerarea individualistă, puritatea geometriei și a culorii ș.a.m.d. Se cuvine să insistăm asupra semnificației tematice și ideologice a tapiseriei. Cunoscînd că expresia ideologică este prezentă, în mod necesar, în orice act creator, înseamnă că tapiseria va include și ea aspirația, simbolul, semnificația fie prin imaginea figurativă, în sensul reprezentării unei situații istorice și a eroilor ei, fie prin hiperbole și metafore. La mulți artiști, îndeosebi la pictorii care abordează tapiseria, creația în acest gen le satisface aspirația către o frumusețe ideală, unică, spre ceva în spiritul lui Hegel: « Schöne als Idee in sinnlicher Form » (Frumosul ca idee întrupat în formă sensibilă).

Valoarea operei de artă presupune însă și angajarea în favoarea progresului istoric ca și accentuarea unității structurale a operei, proiecția adevărului asupra naturii umane considerată în determinarea ei istorică, ca și manifestarea originalității personalității creatoare.

Pe de altă parte constatăm că tapiseria are o dublă funcție, pe deoparte este considerată o modalitate de exprimare a unor idei, fapte, eroi etc. ca și în pictură sau sculptură, pe de altă parte este apreciată avînd doar o funcție ornamentală, adică lipsită de o angajare directă, de situarea creației într-o împrejurare socială determinată.

Cred că nodul lămuririi acestor probleme și dileme, care va ghida și dezvoltarea viitoare, constă în specificitatea comenzii sociale, în solicitarea tapiseriei

determinată de un spațiu, care în sine poate avea o funcție ideologică sau una pur decorativă în raport, desigur, direct și educativ, cu scopul și destinația socială a construcției însăși. Astfel solicitarea tapiseriei va merge pe ambele planuri. Tot mai mulți beneficiari doresc tapiserii care să concureze pictura mai strălucitor în spiritualizarea unui interior, iar înșăși pictorii le preferă pentru neașteptatele lor posibilități în armoniile cromatice și expresiile plastice, pentru bogatele lor calități, proporții, somptuozitate, maleabilitate, colorit, formă, materiale și volume spațiale insuficient încă exploatate.

Pe noii criticii ne interesează și « adevărul obiectiv » al structurii artistice, valoarea artistică și specifică, destinația și eficiența educativă social-estetică.

Ce trebuie să reprezinte imaginea și tehnica tapiseriei contemporane? Unui artist pentru a-și realiza proiectul său îi sînt necesare trei condiții: cunoașterea, sinceritatea și meșteșugul. Tapiseria și-a dobîndit o autonomie pe care nu a avut-o în trecut, atît tematic cît și în execuție. Aprecierea ei o facem azi după critieriul interpretării individuale, în funcție de viziunea artistică individuală, ea fiind vehiculul și creatorul valorii spirituale. Nu este vorba aici de o libertate absolută, aceasta fiind o libertate iluzorie, ci de înțelegerea că viziunea artistică este inevitabil cuprinsă în lupta ideologică, creația presupunînd o opțiune conștientă.

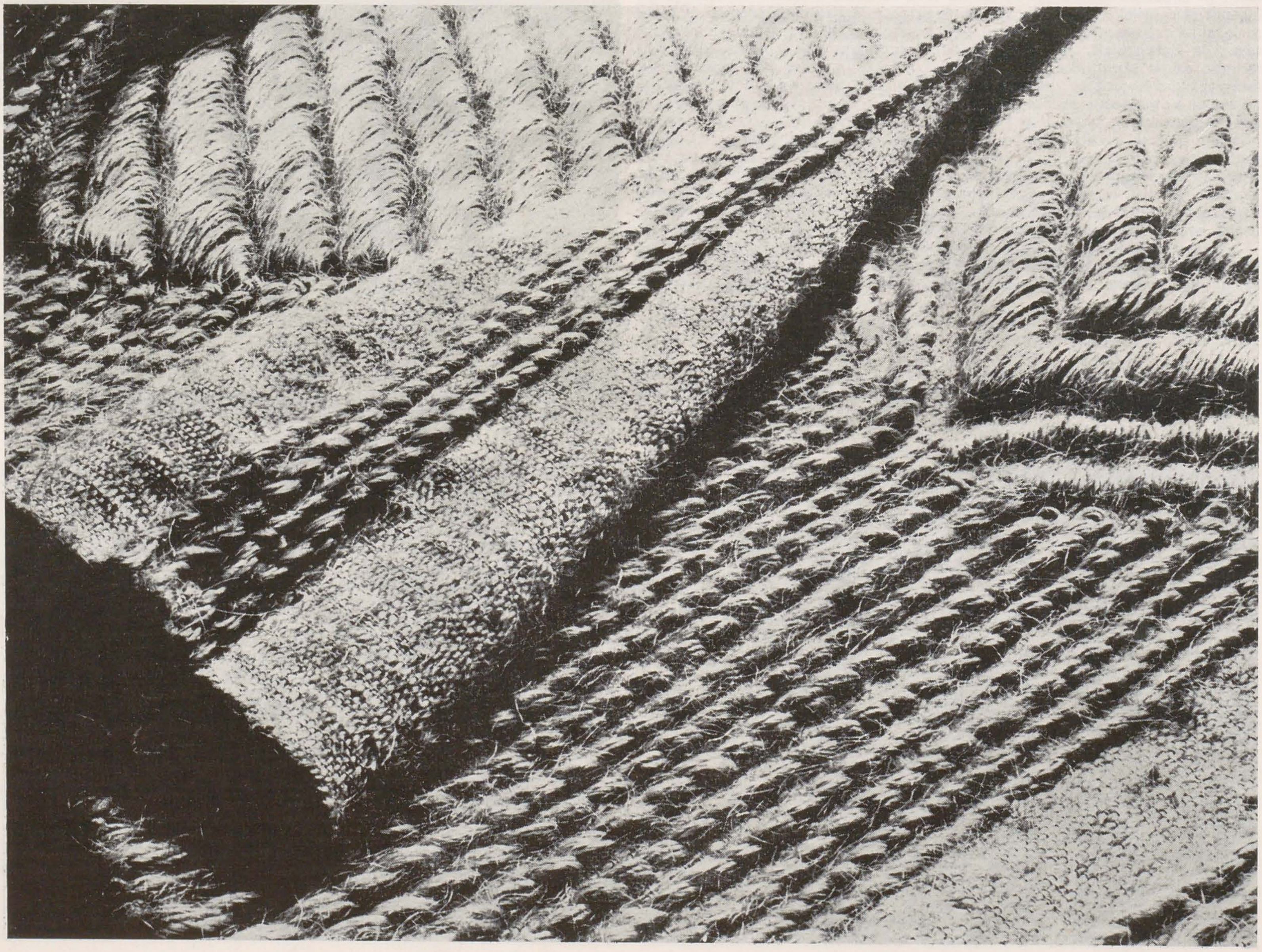
Încercarea de redefinire a tapiseriei în formele ei evoluate contemporane depinde și de sensurile pe care le atribuim realismului în cadrul acestui gen. El este altceva decît detalii figurative, este ceva mai mult, fundamental în actul de creație, o concepție despre realitate, istorie și om, în dezvoltarea lor dialectică dinamică, pe care o întîlnim într-o oarecare măsură la V. Almășanu și Gh. Iacob,

1. GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Pasărea de foc, detaliu; 2. GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Pasărea de foc (triptic); 3. TAMAS ANNA: Tapiserie

în tapiseria de la Teatrul Național, este o luptă împotriva înstrăinării din epocă, din tradiție, din perspectiva socială, este o participare activă militantă la potențarea autoconștiinței umanității. Simboluri, semne, culori, ca și scene, documente pot fi asamblate în forme diverse spațiale și bidimensionale, izolate de perete sau agățate de plafon (ca în «Leagănul zburător» al talentatei Ana Lupaș), fără să nege realismul. Hiperbolele și metaforele pot tot așa de bine surprinde și reda procesul social ca și imaginea document. Cu alte cuvinte, nu elementele de tehnică, material, execuție etc., ne vor da răspunsul la ce va fi tapiseria în viitor. În trecut ea avea un sens epopeic — mă refer la Renaștere: în secolele XVIII-XIX ea manifestă dezancorarea omului în lume, și începe să exprime criza civilizației și a culturii burgheze.
Eroul Renașterii va deveni unul problematic, ale cărui merite principale le găsim în capacitatea sa de introspecție și meditație. Trecînd printr-o perioadă în care tapiseria arată « proza vieții », în condițiile socialismului ea va dobîndi noi categorii estetice, filosofice și etice, va exprima forța spirituală a omului și aspirațiile populare, singurele categorii și criterii care vor însoți înțelegerea și va amplifica, la o valoare artistică remarcabilă, talentul, originalitatea și meșteșugul artistului. ■

MIRCEA GROZDEA

Cred că — în momentul de față, ca și în viitorul apropiat — tapiseria ocupă și va ocupa în țara noastră un loc privilegiat în procesul de integrare a artei în viața socială. Privilegiile țin în primul rînd de multiplele sale destinații, de la decorul amplu de instituție, la decorul de locuință — dar și de familiaritatea pe care i-o conferă materialul de bază — lîna. Față de alte genuri și tehnici monumental-decorative de interior, de pildă combinațiile de materiale plastice cu metal, sticlă sau mozaic — încă nefamiliare publicului nostru — tapiseria se bucură de o largă popularitate, desigur în bună măsură datorată încetățenirii sale prin tradiție — dar și ca obiect născut și făcut să încălzească ambianța. Astfel că — în eforturile obștei artiștilor de a educa gustul contemporan, pentru a-l face receptiv la nou și a-i combate prejudecățile — tapiseria constituie un teren de antantă cordială cu toate categoriile sociale și deci un factor de educație estetică ușor de manevrat, accesibil oricui, capabil să îmbrățișeze o problematică umană vastă, de la compoziția de evocare istorică la simpla decorație elegantă ce asigură unei încăperi o nobilă prestanță. Așa se explică dezvoltarea și succesul tapiseriei românești în ultimul deceniu, într-un evantai tematic și de soluții artistice impresionant.
Sîntem cu toții de acord să apreciem ca pozitivă evoluția tapiseriei noastre. Apelul la tradițiile artei populare românești, înscrise în covorul de perete din toate zonele folclorice cunoscute, constituie încă o sursă de pornire, dacă nu chiar o inspirație directă, pentru numeroși profesioniști — deși nu în aceeași măsură ca acum cîțiva ani. Artiștii cartonieri de la noi nu s-au desprins niciodată integral de tradiție, nici chiar atunci cînd au depășit sfera clasică a noțiunii, abordînd formule tridimensionale. Chiar și în aceste cazuri ei au păstrat nealterat cultul materialului textil, exploatîndu-i efectul său liniștitor și reconfortant, urmărind — între altele — realizarea unui echilibru stabil rezultat din formă și culoare, pe suprafețe și volume destinate să fixeze privirile. Lirismul nostru tradițional și-a păstrat locul de frunte nu numai în poezie, dar și în plastică, unde arta de impresie continuă să se bucure de preferințele publicului; or, tapiseria conține o bună doză de lirism, oferind artistului posibilitatea de a valorifica ecourile sensibilității sale interioare, materializate fie prin culoare și nuanțe, cît și în satisfacția tactilă ce ți-o dă firul de lînă lucrat la război.
Față de alte ramuri ale decorației monumentale (de pildă betonul sau plăcile ceramice vitrifiate), tapiseria este cea mai conformă cu temperamentul și dispozițiile noastre spirituale, în brazda unei tradiții ce rămîne deschisă inovației și experimentului. Publicul românesc a răspuns cu înțelegere tuturor stilurilor ce s-au afirmat în tapiserie, în primul rînd fiindcă își simte afinități cu genul, este convins de utilitatea lui socială și intimă, îi înțelege rostul și iubește diversitatea făcută să îmbogățească aplicațiile. (Un exemplu îl constituie succesul prestigios al marilor tapiserii de la Teatrul Național din București.) Astfel că perspectivele dezvoltării tapiseriei la noi în țară mi se par poate și mai optimiste decît cele ce se întrevăd unor ramuri și tehnici mai puțin cunoscute și iubite de public, aparținînd decorației monumentale.
Mutațiile tapiseriei în ultimii ani, în primul rînd tridimensionalitatea ca inovație, datorită viziunilor sculpturale, au influențat desigur pe mulți din artiștii noștri. Nu trebuie exagerate aceste mutații, nici sub aspectul importanței lor artistice (deși cu rezultate uneori spectaculoase, ponderea lor în concepția estetică a fost redusă) — nici în aplicațiile practice, utilizarea lor în decorul clădirilor publice sau particulare rămînînd minimă. Presa străină ne-a relevat că « moda »



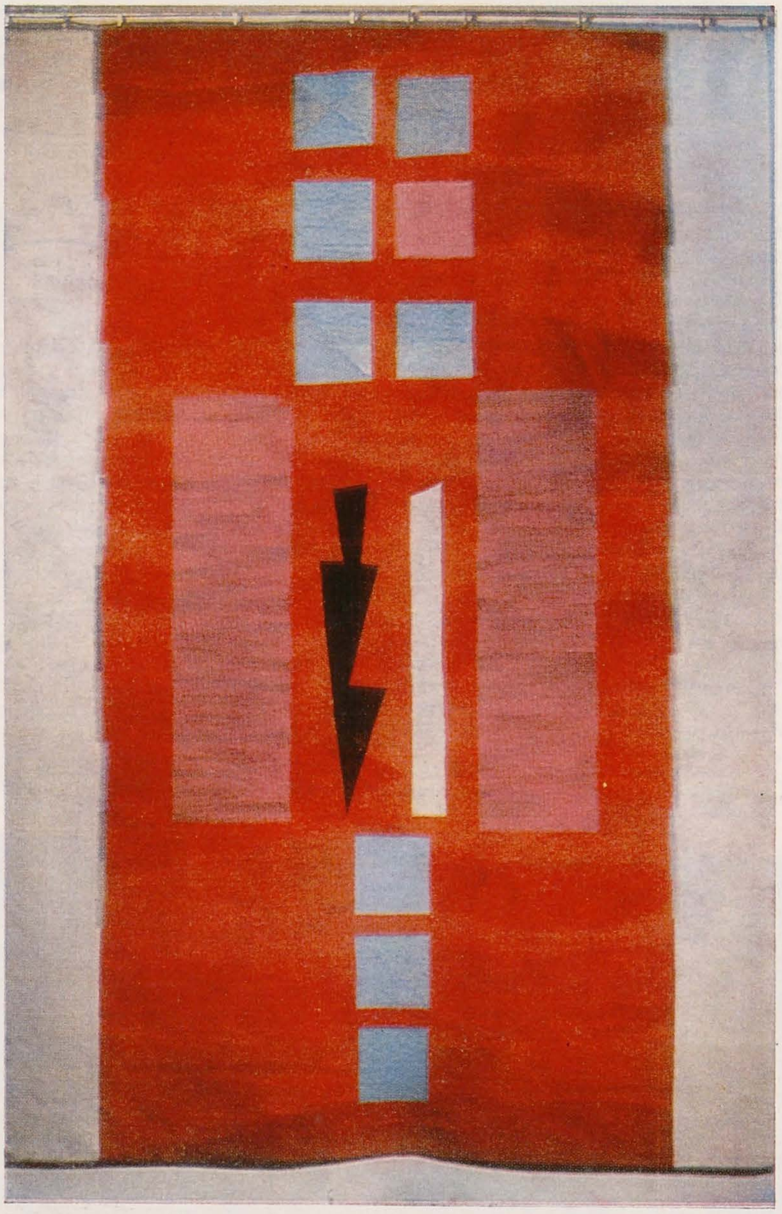
tapiseriei-sculptură s-a consumat repede; în mai puțin de 5 ani, galeriile de artă specializate nu au mai susținut-o; în marile expoziții internaționale (de ex. la Bienala de la Lausanne) numărul lucrărilor textile tridimensionale a scăzut simțitor, iar publicul nu a încurajat această direcție. Se poate deduce că necesitățile artistice care au prezidat la mutația semnalată au fost mai degrabă de ordin intim-psihologic, datorate saturației unor profesioniști de a rezolva tapiseria pe formula tabloului. Este de asemenea limpede că nici arhitecții decoratori, nici particularii, consumatori de tapiserie din mai toate țările, nu au agreat mutațiile survenite și au preferat o evoluție mai rațională în limitele unui cadru clasic de bidimensionalitate, în care imaginației îi revine rolul principal atît ca noutate, cît și ca aprofundare a unor date eterne. Aceasta nu înseamnă să punem punct experiențelor. În toate domeniile artei au loc mutații. Se pot ivi noi surprize și în tapiserie — altele decît cele ce le-am semnalat și care în prezent se estompează.

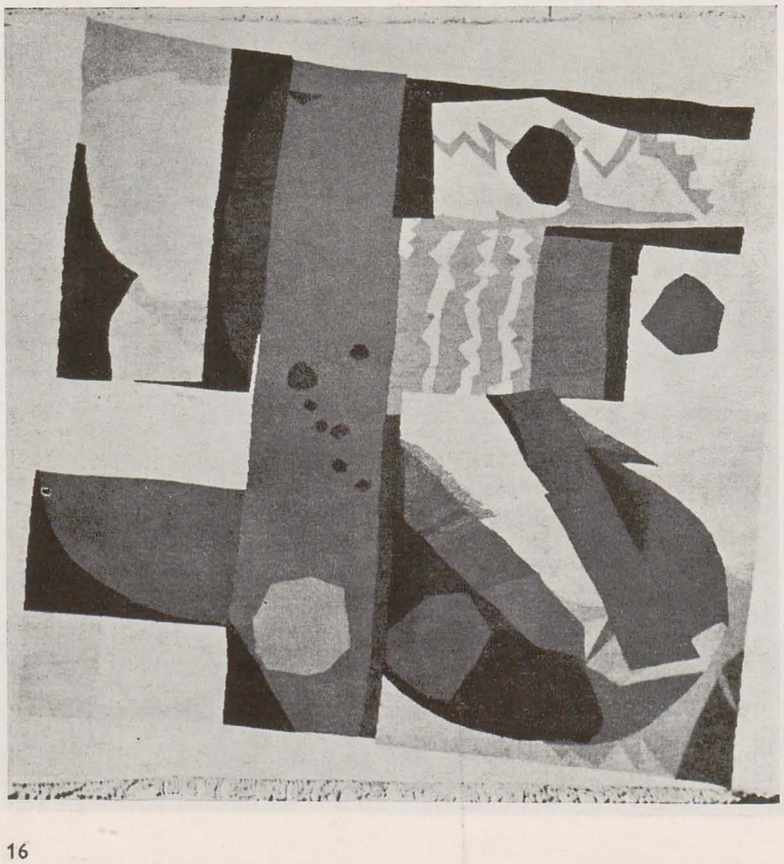
Mi se pare important să insist asupra unui element pe care-l consider esențial în încercările de reînnoire a tapiseriei contemporane: *execuția*, cu corolarul său necesar, *finisajul*. Numeroase au fost lucrările din ultimii ani în care succesul s-a datorat șocului creat de înlocuirea materialului tradițional (lîna) cu fibre sintetice, violent colorate, sau cu texturi exotice importate (rafie ș.a.) sau cu elemente metalice și fire de factură grosolană (cînepă). Reînnoirii materialelor i-a corespuns schimbarea raporturilor spațiale, de la tapiseria « traforată », sau aceea cu « benzi » adăugate unui fundal, — la volume pline, constituind « obiecte-tapiserii ». Aceste inovații au pornit — cred — tot de la intenția de a rupe niște canoane și a surprinde prin insolitul soluției. De aceea nu mi se par esențiale. Valorile incluse în meșteșug (perfecționare continuă a execuției pînă la un finisaj ideal, care să pună în lumină intențiile autorului și totodată frumusețea intrinsecă a materiei țesute) rămîn de neînlocuit în redefinirea tapiseriei ca gen artistic, situînd-o în același context cu arta de șevalet. Dincolo de noțiunea de delectare, proprie artelor decorative de uz interior — tapiseriei moderne îi revine misiunea de onoare de a exprima în forme proprii aspirațiile unei epoci de transformări unice în istoria artelor — simbolurile acesteia urmînd firesc să fie incluse explicit în țesăturile monumentale destinate clădirilor publice. Se pare că acest deziderat este cîștigat în convingerile publicului nostru și ale unei bune părți din edilii orașelor. Astfel că artiștii cartonieri contemporani au obligația de a-și depăși condiția de autori de lucrări decorative obișnuite, aspirînd la o viziune superioară: aceea de monumentaliști. Cum se vor adapta ei, cum vor ști să insufle texturii nobile de totdeauna spiritualitatea unor timpuri de radicale transformări — rămîne ca răspunsul să-l dea expozițiile anilor viitori. Este cert că avem talentele capabile să realizeze un atare deziderat. ■

PAUL PETRESCU

Este evidentă trecerea « tapiseriei », dacă tapiserie mai poate fi numită ramura de artă decorativă folosind materiale moi în realizarea unor « obiecte » din sfera decorării murale a unor interioare intimiste în cea a marelui spațiu public; chiar atunci cînd își păstrează bidimensionalitatea, și o dată cu aceasta și numele, tapiseria aspiră la afirmarea tensiunii sociale, devine agitatorică, proclamă adevărurile istoriei naționale, evocă și omagiază marile figuri ale neamului, marile acțiuni din devenirea poporului român. Prin prezența materialelor făcînd apel nu numai la văz ci și la sugestiile tactile, tapiseria îmi pare a avea o putere de pătrundere și de propagare mai mare decît pictura, « muralismul » tapiseriei fiind mai convingător decît cel al picturii, apropiindu-se, într-un fel, de fascinația, în alt registru, a mozaicului.
Încă din perioada anilor '60, țesăturile țărănești românești sînt o sursă de inspirație dominantă a tapiseriei noastre în care folclorul a alimentat o serie de realizări ale tapiseriei românești moderne. Nu aș spune că în prima perioadă preluarea tradițiilor țărănești ar fi fost totdeauna deplin adecvată, oricum intenția era prezentă, cu toate că citatul folcloric era uneori prea direct. Nici atunci și nici azi tradiția țesăturilor românești țărănești nu a fost nici pe departe destul folosită, mai ales în spiritul ei. Sînt încă o mulțime de resurse, în domeniul motivelor decorative, al cromaticii, ce ar putea fi cu mult mai multă fantezie exploatate într-o încercare de a implanta tapiseria modernă românească în straturile excepțional de fertile ale imaginației creatoare populare. Modernismul acuzat al tapiseriei noastre moderne nu ar fi decît potențat de o apropiere de scoarța, căpătîiul, păretarul, ștergarul și măsărița românească, și, în același timp, colorat de un specific inconfundabil în arena

1. *CONSTANTINA DUMITRU: Tapiserie, detaliu;* 2. *ȘERBANA DRĂGOESCU: Peisaj (din ciclul « Drumul »)*





internațională, așa cum sînt colorate « obiectele » textile nipone prin recursul la valorile autohtone. Dar acest demers nu este posibil decît în condițiile cunoașterii profunde a artei țesăturilor țărănești românești și a unei vaste culturi artistice. Reușita majoră în artă trece prin cunoaștere și cultură. Ceea ce din obișnuință, conducînd la eroare, se mai subsumează azi categoriei « tapiserie », este evident altceva, de pildă obiecte spațiale lucrate din materiale moi flexibile, ce așteaptă să-și ia locul în categoria tridimensionalului, neputîndu-se numi totuși « sculptură », noțiunea implicînd materie dură — piatră, lemn, metal — dar putînd intra în sfera « modelajului ».
Iar atunci cînd, pe lîngă lînă, cînepă, bumbac, piele, blană, sfoară, frînghie, apar lemne, sticle, fragmente metalice, în componența vreunui « obiect » tridimensional, numai din obișnuință mai vorbim de tapiserie, de fapt aflîndu-ne în fața unui fenomen general artei moderne, acela de aglutinare a diferitelor genuri și domenii, căutînd răspunsuri la noi forme ale gustului, la noi nevoi estetice și sociale. Complexitatea merge și aici crescînd. Oricum arta țesutului rămîne o componentă minoritară în elaborarea unor asemenea obiecte, nemaijustificîndu-se încadrarea lor în familia « tapiseriilor ». Să deslușim, în această întrepătrundere de materiale de amestec, o întoarcere spre organic, spre natura complexă, trecută printr-un paradoxal proces de « artificializare », în orice caz de « recreare ». Socialmente vorbind, « mîna de lucru » nu mai este a țesătorilor, ci a unor « decoratori » migrînd din pictură, sculptură, grafică, de aici poate și noutatea complexă a obiectelor astfel create.
Nici picturalitatea, nici sculpturalul nu mai sînt suficiente pentru a defini « tapiseria » contemporană. Ne aflăm de fapt în fața unei alte categorii artistice ținînd de « obiectualitate » din ce în ce mai des, chiar de « happening », clasica « tapiserie » rămînînd a fi ceea ce a fost și este, dar despărțindu-se de « obiecte », într-un proces invers de separare și de rămînere la « armele » proprii. ■

DANIELA GRUȘEVSCHI

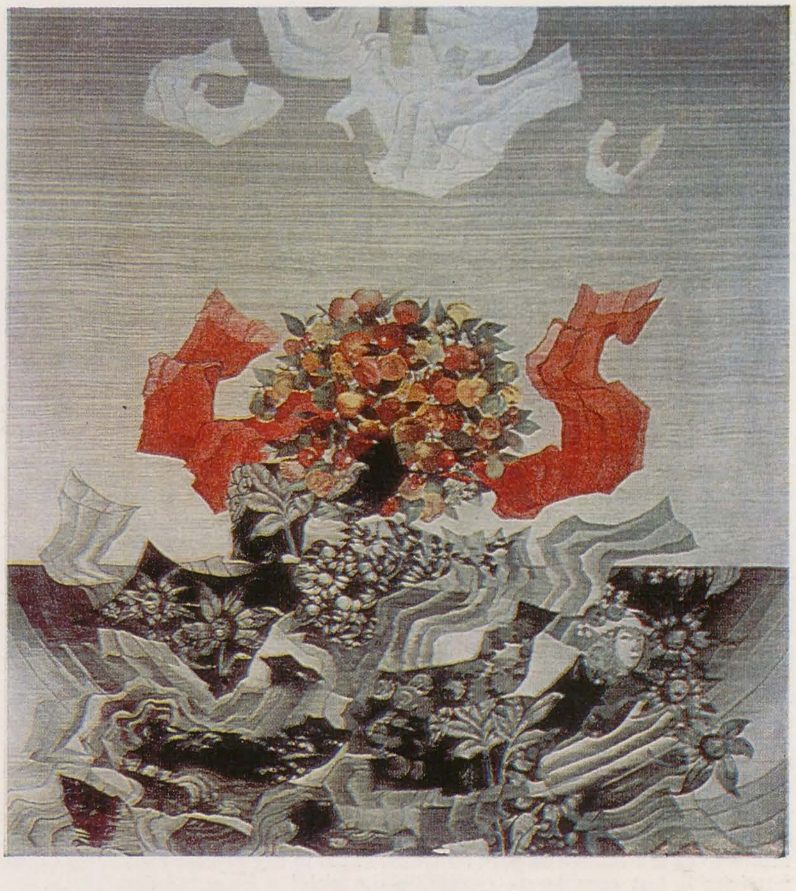
Tapiseria spațială, acest gen artistic relativ nou (un deceniu și aproape jumătate cît a trecut de la afirmarea acestuia în mod susținut și concentrat), pare a fi

special chemat să îndulcească rigoarea uneori rece și uniformitatea spațiului arhitectural modern.
Oricît de desăvîrșită ar fi o creație arhitecturală modernă, la temele cu o mai mare răspîndire se descifrează clar și categoric rezultatul industrializării mijloacelor tehnice de construcție, rezultatul economiei de spațiu și timp în construcție, economie în materialele naturale etc. Toate acestea sînt deziderate epocii contemporane în întreaga lume. Soluțiile arhitecturale în mod firesc nu se pot desprinde de acești parametri impuși de realitatea imediată.
Astfel apare rigoarea unor spații de cele mai multe ori rectangulare, cu deschideri uniforme, cu soluții asemănătoare pe teme de arhitectură — căpătînd acea oarecare uniformitate, rezultat firesc al serializării.
În plus, mergînd cu gîndul la ceea ce ne înconjoară se poate observa că mediul urban alungă natura vegetală sau mai exact o restrînge, omul modern beneficiind de armonia și calmul ei în « rezervațiile vegetale ».
Desigur aceasta limitat, în orașele mari ale țării, dar fenomenul există. Astfel, cred, arta textilă ce poate fi numită eventual « artă textilă ambientală » poate ameliora toate aceste asperități ale vieții noastre moderne prin delicatețea, naturalețea materialului, prin formele curgătoare, unduioase, liniștitoare pe care le îmbracă, amintind de natura vegetală și firesc, prin coloritul acestora.

Deci fără să transforme obiectul de artă într-un accesorial decorativ, primind semnalele complexe emise de spațiul dat, cu forma dar și cu funcționalitățile lui, ceea ce se creează este o lucrare de artă de sine stătătoare, dar care are și capacitatea de a amprenta acel spațiu creînd o atmosferă specială și chiar definitorie.
Ca și cînd, ca exercițiu, s-ar lua o încăpere goală și albă și s-ar transforma pe rînd, prin prezența unei lucrări parietale spațiale sau combinate, în sală de conferință, hol de sanatoriu sau sală de jocuri pentru grădiniță, schimbînd doar lucrarea. Desigur nu se poate termina doar cu asta. Dar amprenta esențială se poate obține. Să știi că spațiul acela degajă o anume atmosferă.
Exemplul dat se referă subînțeles la un spațiu care strict arhitectural vorbind să poată întruni în mare parametrii funcționali tipici destinațiilor propuse: deci și ca suprafață să corespundă și ca iluminare etc. Luînd aceasta doar ca exemplu teoretic ideea ce o propun este de participare la crearea unei anumite ambianțe — personalizată de exemplu pentru locuința noastră sau sobră, înviorătoare etc., în funcție de specificul diverselor edificii social-culturale.

Aceasta cred că se poate realiza și pornind de la o schemă picturală și de la una sculpturală, desigur trecerea la tridimensional îmbogățind paleta posibilităților de armonizare a elementelor plastice textile cu rigoarea și linearitatea logică a arhitecturii contemporane.

Mă gîndesc cînd spun elemente plastice textile chiar la forme textile asimilabile cu elemente de arhitectură. De exemplu « pereți » despărțitori, elemente verticale ce punctează spațiul, în jurul lor putîndu-se desfășura (repartiza) zone cu activități multiple (ex. hol polivalent de casă de cultură), plafoane textile etc.



1. ILEANA TEODORINI DAN: *Solară XII*; 2. PIA COSTESCU: *Trunchi*; 3. TEODOR DAN: *Tapiserie*; 4, 5. FLORICA VASILESCU: *Omagiu, detalii*

Asta neînsemnînd ignorarea valorilor pur estetice relativ dependente de mediul în care se situează.
Acest mod de a vedea lucrurile nu exclude situarea artistului în sensul unicității creației. Căci fiind sensibil prin structura sa cea mai adîncă la pulsul social — creează oricum în majoritatea cazurilor opere ce sînt cerute de nevoile sufletești ale contemporanilor lui. Iar acest material tandru și plin de poezie, modelat cu artă, pricepere și căldură poate liniști, da stare de ocrotire, de tihnă, atît de necesare psihicului agitat al omului modern. ■

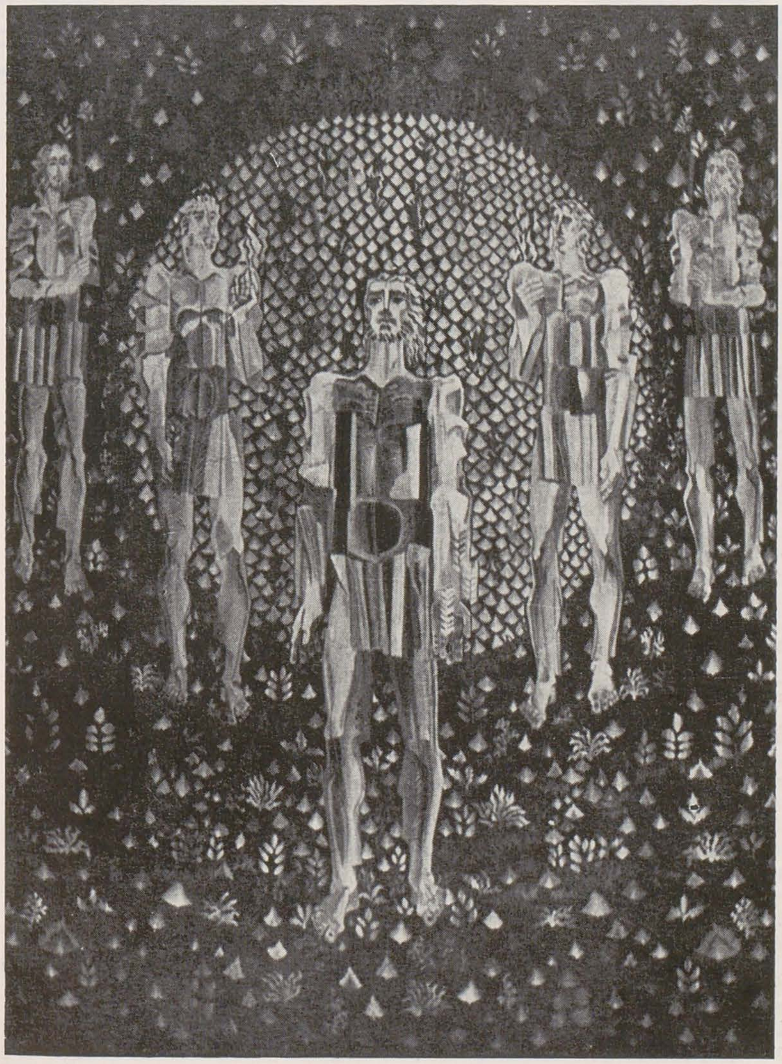
MIHAI DRIŞCU

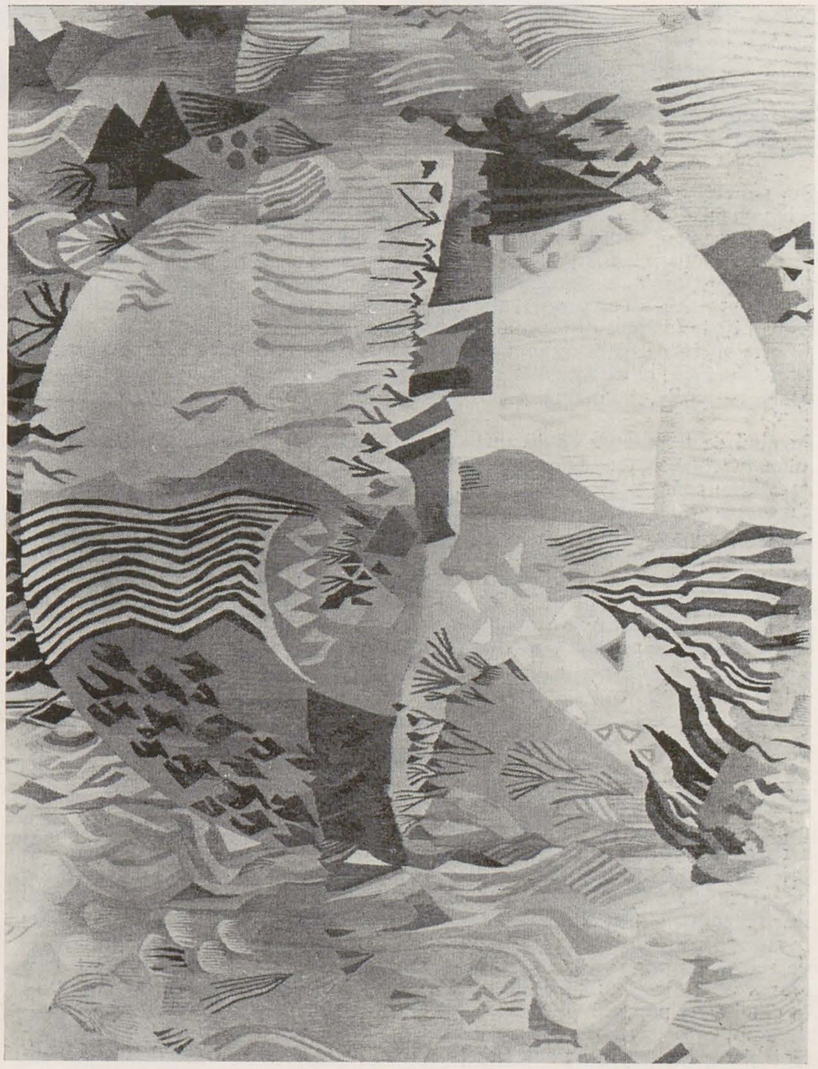
În ultimii ani, noțiunea de tapiserie a devenit tot mai « nețărmurită », aproape că, prin expansiune își pierde conținutul. Ea își găsește materializarea în obiecte — producții ale omului, fabricate ale artistului — de o extremă diversitate, cărora este mult mai decît dificil să le stabilești un factor unitar de asemănare. De obicei, în fața unei asemenea încurcături este strategic să recurgi la dicționar: fără îndoială este de mirare că în « Dicționarul limbii române moderne » de acum douăzeci de ani tapiserie = « lucru de mînă cusut cu lînă, cu mătase, cu fir pe o canava (rar, draperie lucrată în acest fel — variantă, tapițerie) », dar chiar și pe calea acestei, să-i spunem, stranii definiții putem ajunge la un prim indiciu al unei realități evidente: impunerea, în conștiința publicului larg, a tapiseriei, este, la noi, un fenomen destul de recent.
Să ne menținem, pentru început — puțină istorie a problemei poate eventual clarifica o situație actuală — la vechea opinie după care scopul operei de artă se află în subiect. Tapiseria deci, spre deosebire de covor, ar fi, mai precis, a fost « cu subiect ». O paranteză este totuși necesară: dacă pentru amatorul european — care nu are acces la codul inițial — covorul oriental apare ca un simplu joc de linii și culori, în realitate el « însemna » ceva, conform unor codificări simbolice: în China norul tchi era ploaia fertilizantă, în Persia însemna nemurirea; culoarea sacră era în China galbenul, în Turcia verdele etc. Să revenim la importanța extremă acordată subiectului, printr-un exemplu ce caracterizează această mentalitate, furnizat de Huizinga în « Amurgul evului mediu »: în 1384, la Lelingham, capela unde se desfășura o reuniune în vederea armistițiului între Franța și Anglia era decorată, la indicațiile ducelui de Berry, cu tapiserii reprezentînd bătălii ilustre din antichitate; de cealaltă parte, ducele de Lancaster, John of Gaunt, a condiționat începerea discuțiilor de înlocuirea acestora, motivînd că la tratative de pace nu trebuie să ai în fața ochilor război, așa că mai potrivite au fost considerate tapiseriile din ciclul « Patimilor domnului ».
O rapidă traversare a istoriei occidentale a tapiseriei ne-ar permite să extragem liste de subiecte, de la cele istorice (« tapiseria de la Bayeux, a reginei Matilda », în realitate broderie pe pînză pentru episcopul Odon, realizată în 1077 — dimensiune 68,30×0,50 m — cu 58 scene conținînd 1250 figuri cusute în 8 culori, cum ne informează dicționarele; aceasta nu conține numai « cucerirea Angliei de către normanzi », ci și fragmente cu fabule, scene rurale, vînători etc.; este considerată un veritabil antecedent al benzii desenate) la cele religioase (Apocalipsa din Anger, comandă de Ludovic I enluminorului Hennequin din Bruges și executată de Nicolas Bataille începînd din 1367; la moartea acestuia, în 1406, lucrarea din 90 de piese totalizînd 140 m lungime pe 5 m lățime — adică cca 700 m² — nu era terminată).
Pentru a sugera « domeniul » vechii tapiserii transcriu, aproape la întîmplare, dintre subiectele curente aflate în numeroasele inventare din secolele XV-XVII: « Tăietori de lemne », « Conversație amoroasă », « Balul sălbaticilor », « Elementele », « Anotimpurile », « Cîntarea cîntărilor », « Asediul Troiei » dar și « Asediul castelului dragostei » (după Roman de la Rose »), « Turnir », « Faptele apostolilor », « Copii jucîndu-se ». Autorul « patroanelor » acestor tapiserii cu figuri este întotdeauna complet diferit de țesător. Să notăm că, la 1302, în « Cartea meseriilor », de Etienne Boileau, este vorba pentru prima dată despre acești « ouvriers en la haulte lice ». Despre munca țesătorilor putem afla știri din « Regulamentul » de la Tournai din 1398: țesătorii sînt obligați să folosească numai materiale de primă calitate, fiind periodic vizitați de « eswardeurs », inspectori însărcinați cu supravegherea execuției.
Să nu uităm că în Evul mediu și Renaștere tapiseria s-a bucurat de o extremă, încă neegalată circulație, corespunzînd desigur unei mari producții. Tapiseriile serveau în mod curent la decorarea străzilor, fiind adevărate picturi murale mobile, flotante și contribuind la crearea impresiei de bogăție, de pompă, în « ocaziile speciale », care erau atît de dese. « Comentariile » lui Pius al II-lea amintesc o ceremonie de la Viterbo, din 1462, la care cardinalii și episcopii au fost însărcinați, fiecare, să decoreze cu tapiserii cîte o stradă; notațiile papei menționează chiar cele mai reușite « participări ». Se practica frecvent împrumutarea tapiseriilor cu ocazia nunților. La reprezentațiile teatrale, pe scena de la Mantova erau suspendate numeroase tapiserii, printre care « Triumful lui Cezar », după cartoanele lui Mantegna. În 1467, la Perugia se înființează posturi de păzitori ai tapiseriilor ce aparțin orașului. În secolul XV găsim o adevărată industrie a tapiseriei, de vreme ce încă sub Carol al VI-lea (†1422) apare și profesia de restaurator de țesături (rentraiteur, reparailleur). Faptul că sînt menționate tapiserii restaurate la numai 10 ani de la executarea lor vine să indice extrema lor utilizare.
Printre autorii de cartoane putem nota pe Rogier van der Weiden, Quentin Matsys, Bernard van Orley dar și pe Bronzino, Rafael, van Dyck, Rubens, apoi François Boucher, Jean Baptiste Oudry, ultimul, din 1736 superinspector la Gobelin, care, cerînd, impunînd tapiseriei « spiritul și inteligența tablourilor

CARMEN GROZA: Toamnă aurie

pictate în ulei» îi grăbește, cum observă Lurçat, decăderea. Între 1669—1694 la manufactura regală de la Gobelin, înființată în 1667 de Colbert și condusă de «legiferatorul gustului», Le Brun, au fost țesute 894, piese, printre care 16 conțin, în spirit documentar, istoria regelui. Și Goya a fost 16 ani cartonier.
Dar să mai apelăm la o altă serie de fapte și observații, la prima vedere răzlețe, extrase din istoria, chiar cea legendară, și din geografia «frumoasei meserii a țesutului». Încă din vremea începuturilor — inventarea mătăsii, materialul folosit mai tîrziu pentru tapiseria, numită Kosseu, pe la jumătatea mileniului III î.e.n., este atribuită concubinei imperiale Lei Tsu (de altfel romanii denumeau generic pe locuitorii Chinei «oamenii ce produc mătasea»), apoi «poveștile» cu Arachné și Penelopa, sau din producția populațiilor primitive, nu este greu să constatăm că țesutul apare ca o îndeletnicire feminină. Verificare în cadre locale: minima schemă de prezentare a istoriei tapiseriei românești contemporane se sprijină, cum s-a observat, pe cîteva personalități feminine: debuturile tapiseriei noastre culte: valorificarea tradiției autohtone (Aurelia Ghiață) sau a tradiției internaționale, (Ana Jiquidi și-a țesut tapiseriile în cel mai autentic «stil 1925»); cu Mimi Podeanu apare un moment de vîrf al tapiseriei parietale; Ana Lupaș deschide zodia experimentalismului, cercetarea în expresia textilă. Și nu este întîmplător faptul că, în actualitate, protagoniștii Soft Art-ei, «arta suplă», sînt mai mult protagoniste.
Pentru această direcție ce se revendică din «cultura feminină» granițele artă — artizanat suportă o continuă deplasare, pînă spre ștergerea lor; se revalorizează abilitatea manuală și «sinceritatea» materialului, se mizează programatic pe nonrigiditate, de aceea sînt folosite lîna, sticla, cauciucul, plasticul, hîrtia.
Dar ce altceva decît Soft Art mult «avant la lettre» erau acele museline transparente din bumbac aduse din India — proba calității era trecerea prin inel a unei bucăți de 18 m×90 cm — și care, numite «vînt și nori țesuți», înveșmîntau, e un fel de a ne exprima, elegantele epocii lui Neron! (De altfel se poate imagina o istorie a țesăturilor numai adunînd și comparînd datele păstrate în legătură cu performismul — subțirime, bogăție de nuanțe, sau dimensiune, număr de figuri — diferitelor epoci și arii de cultură materială).
În secolul XX, «renașterea» tapiseriei se produce odată cu resesizarea specificului *mural nomad*-ului, cum o denumea, cu un termen care s-a impus, Le Corbusier. Inițiativele doamnei Cuttoli, activitatea atelierului Tabart la Aubusson trebuie neapărat menționate aici. E un loc comun a se vorbi de «încălzirea» peretelui prin tapiserie în epoca «nudismului arhitectural». «Esențialul pentru atacarea peretelui este ca niciodată să nu se stabilească o confuzie între pînza de șevalet și tapiseria de arhitectură; tehnicile lor sînt contradictorii, esteticile lor mai ales neasemănătoare», scrie Lurçat. «Tapiseria este făcută pentru perete» notează un alt promotor al renașterii tapiseriei în secolul nostru, Marc Saint-Saëns «așa cum îmbrăcămintea este făcută pentru corp. Ea pune deci artistului în primul rînd aceeași problemă generală, respect și confirmare a planului peretelui». Tapiseria va fructifica din plin experiențele artei moderne în direcția formei abstracte — atît de convenabilă «confirmării» peretelui, autorii înțelegînd, pe urmele lui Kandinsky (1911) că «Nu există nici o formă, nu există nimic în lume care să nu spună nimic», iar lista pictorilor care au realizat, măcar incidental, tapiserii, este impunătoare.
Dacă ne amintim că încă în anul 1945 prin elementele cinetice de ambianță, numite «Transparență», realizate de Elsi (Elisabeth) Giauque se anunță tapiseria spațială, vedem că și aceasta a atins o vîrstă a maturității. Bienalele de la Lausanne, organizate de Centre internationale de la tapisserie ancienne et moderne (CITAM), fondat la 2 iunie 1961, jalonează experiențele noii tapiserii.
Bienala, scria în 1964 René Berger, «nu înțelege să fixeze nici tradiția, nici doctrina. Ea se vrea în mișcarea vieții». Această mișcare este denumită, în lipsa unui termen mai bun, *noua tapiserie*, dar poate că pentru acești realizatori mai adecvate ar fi expresia *practicieni ai expresiei textile*. Se apelează frecvent la zone de limită, la anexarea de tehnologii străine, la cele mai diferite tentative de tehnică mixtă (o paralelă cu fenomenul de mixaj al mijloacelor de expresie în artele grafice ar fi de stabilit). Într-o prezentare a celei de a 7-a bienale sînt enunțate tehnicile (țesătură dublă, cvadruplă, tubulară, macramé, tricot sau chiar așa-numita «tehnică neolitică») și materialele utilizate (in, bumbac, cînepă, iută, pîslă, rafie, răchită, fibre de lemn, coadă de cal, mătase, fibre de sticlă, tuburi de neon, de cauciuc, armături metalice etc.). Scopul acestui «expansionism» este de a ieși din domeniul acreditat «artelor decorative» și din categoria, ea însăși tradițională, a agrementului, pentru a accede la o problematică din sfera artelor reputate pînă acum drept «majore». Se trece la cucerirea spațiului printr-o volumetrie ce se cere apreciată în felul unei sculpturi, la crearea de environment-uri adesea «activate» de spectator, de spectatorul-interpret.
Dacă în general ambianța este considerată ca acea sferă fenomenologică ce înconjoară individual, ceea ce este în jurul individului în timp și în spațiu, ambientul textil are în primul rînd o utilitate psihologică: în «plaja de nevoi» el poate acoperi imaginea despre sine, dar și aceea de lux și gratuitate.
Dacă prodigalitatea realității artistice în domeniul expresiei textile poate deruta comentatorii, exegeții, apologeții, și adesea eforturile lor de sistematizare seamănă mai curînd cu ale domnului Jourdain «Tot ce e proză nu e vers, ce nu e vers e proză», nu e mai puțin adevărat că, din punct de vedere sociologic, extrema diversitate își poate găsi motivația «A schimba modele artistice, scrie Argan, înseamnă a face jocul societății de consum». Tot pe terenul sociologiei artei este de semnalat fenomenul *multiplului de autor* (Vasarely de exemplu «fabrică» tiraje de 50 — 100 exemplare din aceeași tapiserie) precum și apariția, de dată recentă, a miniaturii textile.

1. MARIA MIHALACHE BLENDEA și CONSTANTIN BLENDEA: Oamenii pămîntului — omagiu 1907 (detaliu); 2. MARIA MIHALACHE BLENDEA: Anotimpurile (detaliu)





Din punctul de vedere al psihologiei — a creatorului, în primul rînd, dar și a privitorului — această extremă dilatare, această să-i spunem beție imaginativă a putut provoca o depreciere cognitivă, o obsolescență psihologică — fiindcă, oarecum similar cu poziția styling-ului față de design s-a exagerat în sensul căutării motivaționale, în detrimentul căutării operaționale — ce a condus - reacție absolut pozitivă—la un proces restrictiv, o reanalizare sobră și economică a surselor inițiale (printre care producția primitivă și mai ales cea populară). Desigur, nu este vorba de naiva comoditate ornamental-etnografistă de « a muta » zelos zăluțe sau aspe, ci de a medita concret la realizarea, cum spunea Blaga, a unei opere naționale, în esență și nu prin aglomerarea de „citate" etnografice.

Pornind de la premisa că discuția despre destinul expresiei textile actuale rămîne deschisă putem trece la capitolul certitudini doar modul de abordare. Acesta nu poate fi decît prospectiv, ceea ce presupune, nu numai în domeniul abordat acum, a acționa asupra prezentului în funcție de o imagine a viitorului, în loc să-l considerăm o simplă secreție a trecutului. Limpede apare și caracterul ei social, comunitar: « Nimic mai mult decît această artă » scrie Lévy Strauss, « ne va furniza în același timp *podoaba* și *antidotul* (s.n.) arhitecturii funcționale și utilitare în care sîntem condamnați să trăim. Ea se animă suspendînd opera densă și răbdătoare a mîinilor umane și farmecele inventive ale unui spirit creator ce se reînnoiește neîncetat sub dubla incitație a materialelor noi propuse de industrie și a regulilor imemoriale cele mai vechi poate din toate artele civilizației ». ■

ALEXANDRA TITU

Cred că e necesară de la început o precizare în ce privește relația artistic—social: putem vorbi de o diferență calitativă a integrării artei în viața socială, specifică artei contemporane și care o poate caracteriza față de condiția socială inerentă oricărei creații artistice, dar, evident, nu există nici un tip de artă care să nu se integreze social într-un mod sau altul. Arta în afara socialului e un non-sens. Dar revenind la acea diferențiere calitativă, putem considera caracteristică artei contemporane tensiunea spre spațiul public. Încercarea de a crea un repertoriu de semne cu popularitate de « folclor universal » cum îl visa Vasarely; integrarea unui mesaj cu enunț lesne descifrabil sau chiar subliniat, imperativ, ca în cazul artei pop, a hiperrealismului, a diverselor forme protestatare de neodadaism, capacitatea de acțiune indirectă a unui mediu în care elementele ordinii și raționalității se travestesc în stimuli estetici, sînt cîteva dintre modalitățile prin care arta răspunde acestei nevoi de a comunica cu un public foarte larg. Arta își regăsește după mai multe decenii de reflux în zonele unei izolări (fecunde pentru evoluția mijloacelor de expresie) vocația « oratorică ». Transferul interesului de la spațiul intim (al locuinței sau al muzeului), unde opera de artă se inserează discret, spre spațiul cetății, urmînd de fapt o realitate din sfera relațiilor sociale, marchează întreaga creație artistică, implicit tapiseria. Fără a pretinde că importanța lucrărilor de tapiserie destinate acestui spațiu intim a diminuat, constatăm că, prin mijloace diverse, ținînd de inovația tehnică sau de lărgirea statutului obiectului — tapiserie însăși, ea se adaptează prezenței în marile spații publice. Ca și în cazul altor momente de înflorire a genului, tapiseria regăsește un domeniu comun cu artele monumentale.

Creația românească ne oferă exemplul excepțional al celor două tapiserii destinate Teatrului Național, semnate de Virgil Almășanu și Gheorghe Iacob și de Ion Nicodim, care valorifică la un indiscutabil nivel calitativ valorile tradiționale ale genului, cu aceeași libertate a expresiei pe care o regăsim și în pictura lor. Acesta este doar unul dintre cele mai convingătoare exemple demonstrînd posibilitățile deschise genului, și faptul că autorii vin din domeniul picturii subliniază ștergerea granițelor riguroase între genuri. Tapiseria românească contemporană ne oferă însă numeroase exemple dintre cele mai demne de atenție, căutări de înnoire a limbajului sau fructificări ale tradiției, în creațiile Anei Lupaș, Annei Tamas, Șerbanei Drăgoescu, Elenei Haschke Marinescu, Cellei Neamțu, sau în cele semnate de pictori ca Nicolae Groza, Șerban Gabrea, Pavel Codiță, Constantin Blendea.

Este firesc să ne punem problema rolului unei tradiții atît de bogate, cum este cea a artei populare, în dezvoltarea creației contemporane. Această problemă este de fapt mai complexă decît ar părea inițial. Influențe directe, preluări imediate ale repertoriului de semne și forme conservate de arta populară marchează, fără îndoială, o parte importantă cantitativ din arta noastră decorativă, dar trebuie să spunem că nu și partea cea mai interesantă calitativ. Simpla preluare de ornamente ce și-au epuizat semnificația odată separate din contextul cultural și social în care funcționau inițial nu poate genera decît o creație agreabilă, dar minoră. Putem vorbi de o legătură cu tradiția în sensul importanței pe care textilele ornamentale o au în structura ambianței la noi, dar acest lucru este valabil, în definitiv, pentru toate popoarele ce au conservat o artă etnografică. Tapiseria are însă astăzi evoluții spectaculoase, care o modifică uneori atît de mult ca expresie finală încît cu greu o mai putem afilia unei tradiții oarecare. Și totuși, fondul mereu prezent al creației populare contribuie la valoarea tapiseriei românești. Pentru acei creatori care au știut să treacă dincolo de farmecul pitoresc

al unor semne sau de comoditatea utilizării valorii lor emblematice exterioare, pentru a regăsi demersul inițial ce a dus la decantarea acestor semne într-un context de impresii și repere vizuale, tezaurul tapiseriei populare se dovedește fecund. Există un sens al spațiului specific tapiseriei noastre vechi care o deosebește de o tapiserie sasanidă sau caucaziană sau africană. Există un tip de armonie cromatică pe care aluviuni culturale succesive l-au îmbogățit, l-au influențat, dar nu l-au alterat în esență. Și mai există acea înțelegere a sensului abstract al ornamentului, acea eficiență a discursului laconic pe care o au în general artele etnografice, cu rădăcini în culturile străvechi, și care, răzbătînd în tapiseria modernă, susține cu modelul unei experiențe milenare eforturile de a opera cu semne inedite, cu valoare individuală, al artiștilor contemporani. Un dialog fertil între aceste limbaje personale, articulate de fiecare creator, și universalitatea limbajului artei populare, cu sintaxa sa riguroasă, ne permite să recunoaștem amprenta tradiției în cazul unor creații care utilizează ca semne elementele recognoscibile ale civilizației contemporane și chiar forme figurative explicite, atît de străine artei populare. Și mai există un domeniu al tapiseriei populare care ni se pare a se deschide asupra unor căutări ale creației contemporane. Este vorba de utilizarea ei în structura costumelor rituale, a măștilor, de fapt chiar de aceste piese în sine, funcționînd ca obiecte artistice de sine stătătoare, atunci cînd le izolăm din contextul momentului în care își consumă eficacitatea. Asupra acestui aspect vom reveni, vorbind tocmai despre îndepărtarea de procedeele tradiționale, care însă, desigur, nu se realizează în vid prin negarea unor experiențe trecute, ci prin anexarea unor teritorii noi.

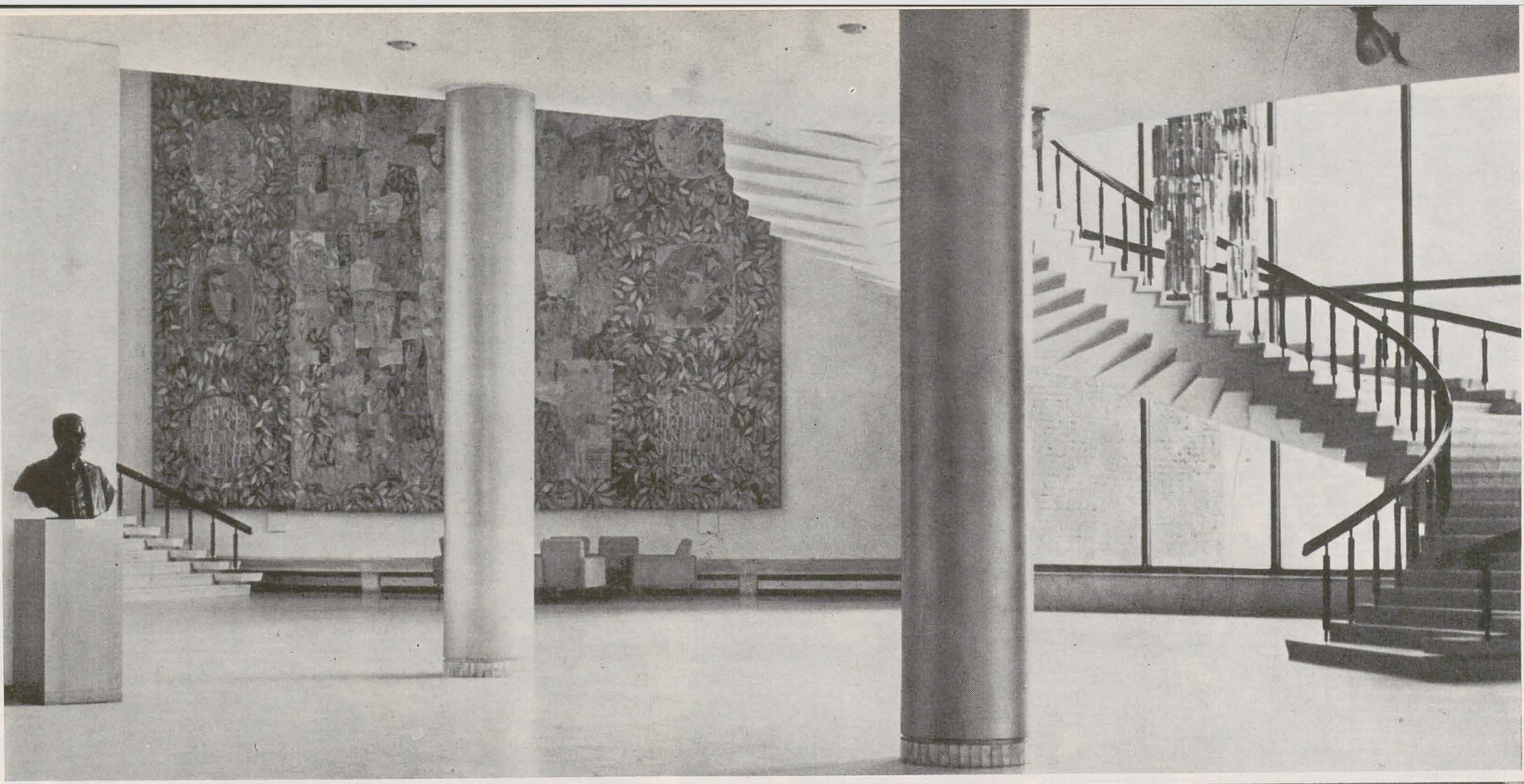
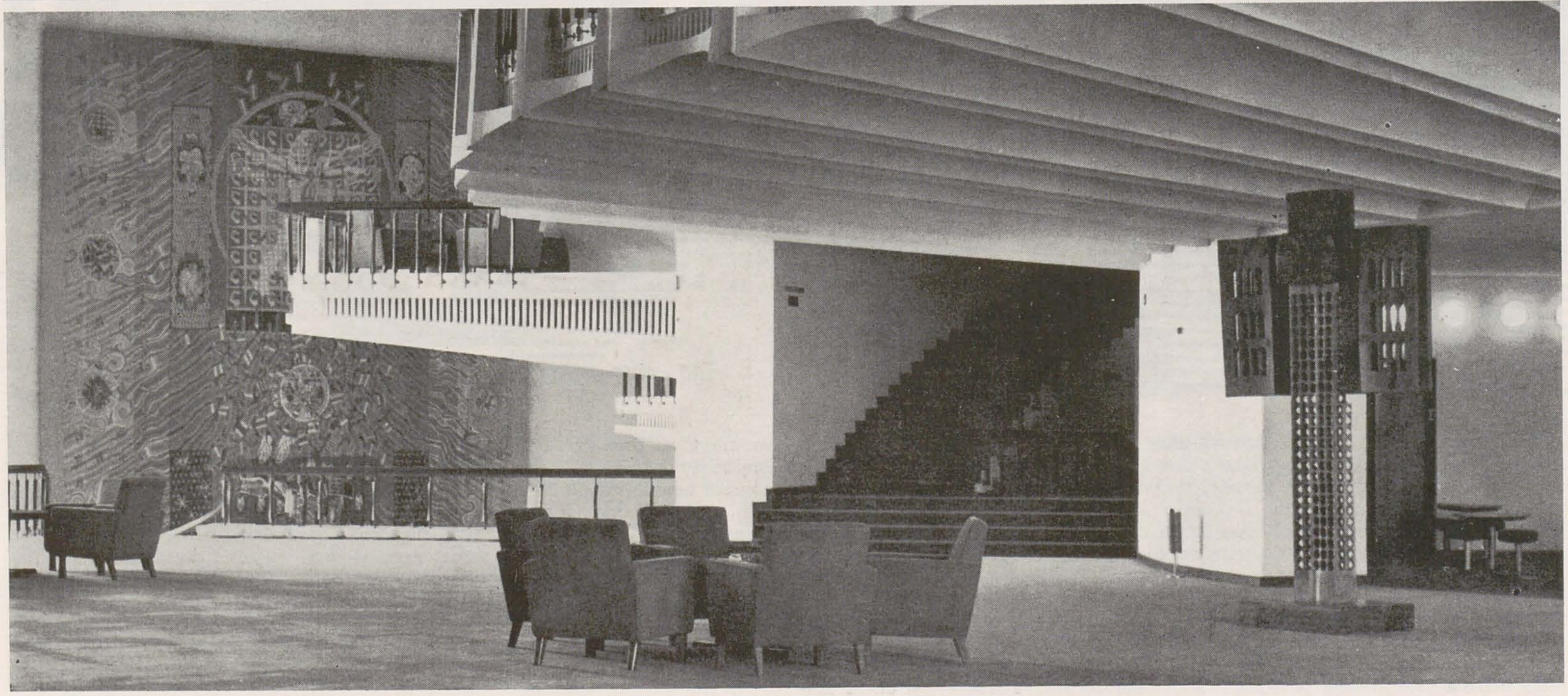
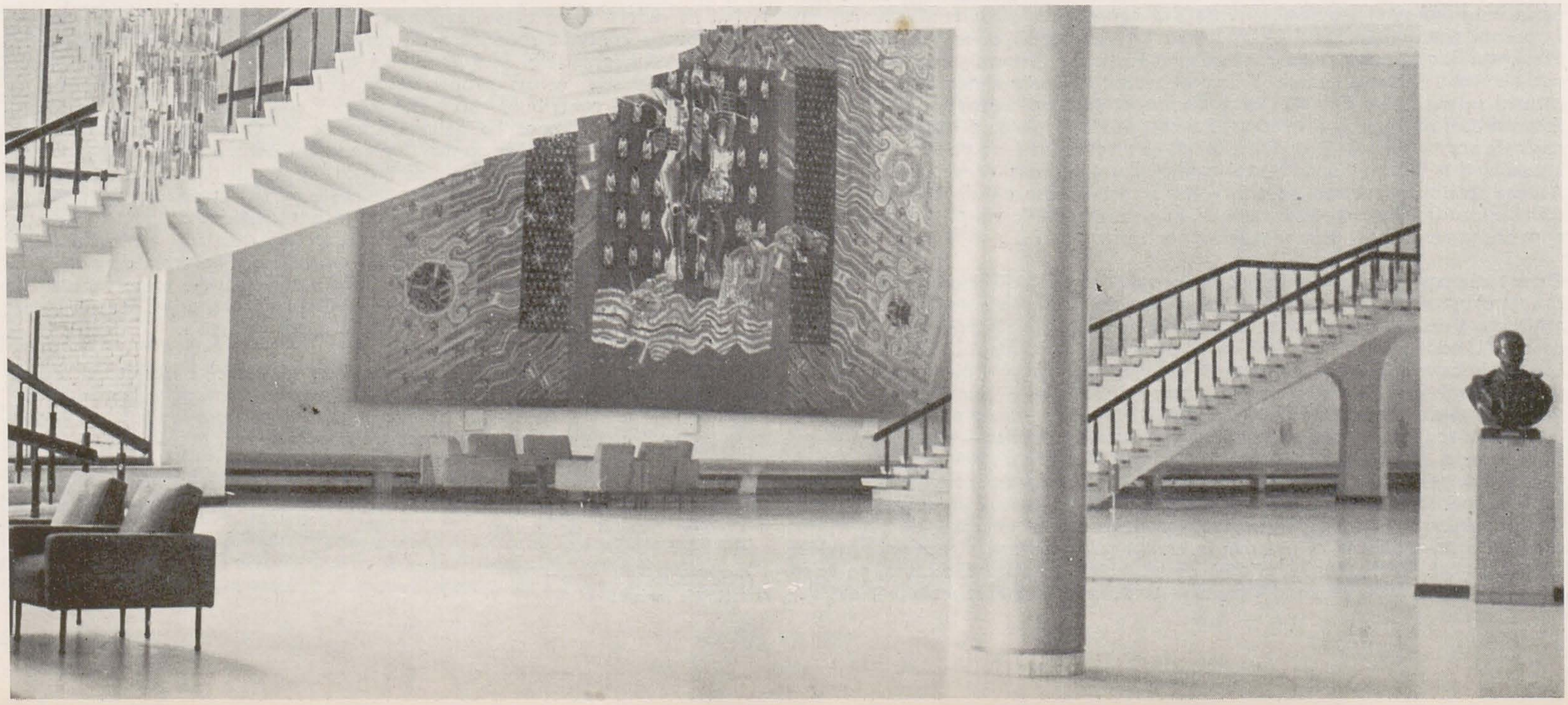
Orientarea tapiseriei spre o viziune sculpturală (funcționînd ca un reper material în spațiu) este firească, ținînd seama de nevoia de a se adapta noii arhitecturi, o arhitectură deschisă, străbătută de lumină, în care spațiul interior și exterior se continuă, modulate, ritmate de numeroase repere, dar nu izolate rigid de pereți. Un spațiu care, și în interior, tinde să devină elastic, suplu, dinamic. Odată ce peretele transparent a devenit o membrană permeabilă ochiului între aici și dincolo, între înăuntru și înafară, tapiseria s-a desprins în mod necesar de suport integrîndu-se în spațiu ca o prezență individualizată complet — mutație oarecum similară celei suferite de sculptură în faza goticului tîrziu cînd a încetat să mai fie adosată peretelui. Acesta e însă numai unul dintre aspectele ce au dus la apariția unei tapiserii (iată că termenul devine impropriu) inserîndu-se liber într-o ambianță. Trebuie să mai avem în vedere acea libertate de concepție specifică artei moderne care a dus în esență la o ștergere a granițelor rigide dintre genuri. Tapiseria, ca oricare dintre arte — sculptură, pictură, pe de o parte, muzică și dans pe de altă parte — tinde spre un statut mai complex, de moment al unei ambianțe sau de spectacol. Tapiseria nu a împrumutat mijloace numai de la sculptură ci s-a contaminat și cu arhitectura, în surprinzătoarele tapiserii habitabile, cu un spațiu extern și intern, și a integrat efectele luminoase, sonore, cinetice, sau a regăsit mai vechiul suport uman.

Ceea ce nu înseamnă că în creația modernă nu rămîne loc unei tapiserii tradiționale, operînd în plan, cu valori decorative și utilizînd materialele specifice genului. Și ca în toată arta modernă, și aici se fac sensibile două tendințe, una ținînd de primatul funcționalității, al eficienței imediate (și creația care se înscrie aici atinge zonele textilelor industriale), în timp ce o a doua tendință prelungește nevoia de improvizație liberă, tapiseria revenind în acest caz la valoarea unui obiect cu funcție estetică.

Avînd în vedere toate datele evoluției actuale a tapiseriei, ca și deschiderea spre inovația continuă specifică artei contemporane, ne este destul de dificil să mai trasăm granițele unui gen. Pînă la un punct, utilizarea unor tipuri de materiale ale căror proprietăți specifice — căldura, comunicarea cu regnurile vii — contribuie la instaurarea unei intimități cu obiectul artistic, rămîne un reper de definire a tapiseriei. O anume cantonare în zonele decorativului — lucru ce nu mai rămîne valabil pentru toată creația, deseori ea asumîndu-și un mesaj explicit și operînd cu mijloace de figurare foarte departe de ceea ce e în esență decorativul — definește parțial domeniul. De altfel estetica pare astăzi mai puțin preocupată de inventarierile și delimitările creației artistice în cadrul unor genuri, cît de problemele mai largi ale comunicării, ale statutului obiectului artistic, arta însăși oferindu-și libertatea de a opera cu mijloace inedite sau aparținînd unui patrimoniu universal din toate punctele de vedere. Este mai puțin important să putem afirma cu certitudine « acest obiect este o tapiserie » decît « acest obiect este o operă de artă ». ■

R. Redacția consideră discuția în continuare deschisă, ceeace urmărește să reflecte caracterul deschis, dinamic al însăși tapiseriei noastre moderne, cu semnificative, plurale soluții de înnoire a viziunii și limbajului, cu superioară receptivitate la creșterea organică a ansamblului culturii noastre plastice de azi, în spiritul unei tot mai adînci implicări în social, a unei înalte responsabilități a artistului — prin opera sa — față de țelurile integratoare ale civilizației noastre socialiste. Invităm cititorii noștri, iubitori de artă, artiști, critici, activiști culturali, la desfășurarea mai departe a acestui; început de dialog.

ANA LUPAȘ: *Învingătorii*

1—3. Aspecte din holul Teatrului Național

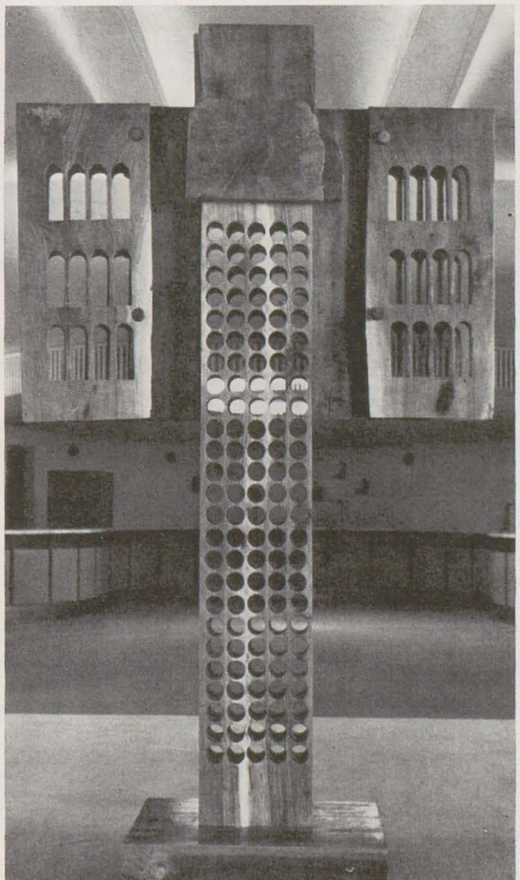
ASUMARE CONTEMPORANĂ A TRADIȚIEI

Inaugurarea în incinta Teatrului Național din București a tapiseriilor « Elogiul Omului » de Ion Nicodim și « Odă Patriei », opera echipei Virgil Almășanu — Gheorghe Iacob, cum și a sculpturii « Coloană și aripi », datorată lui Ovidiu Maitec, a constituit « evenimentul » anului plastic 1977.

Sculptura* în lemn a lui Ovidiu Maitec este construită pe schema unui simbol arhaic; ea integrează în forma ei abreviată un amplu repertoriu de sugestii și înțelesuri ce modifică spiritual ambianța.

Cele două monumentale tapiserii (fiecare de peste 100 m²) sînt țesături parietale, inserîndu-se în multiseculara categorie a tapiseriei « mur de laine ». Prestigiul lor plastic este reflexul unei profunde conștiințe a profesionalității, comune creatorilor și artizanilor. Opera unor pictori ce au migrat mai mult sau mai puțin ocazional către zarea artelor decorative (Nicodim manifestîndu-se cu oarecare consecvență și în acest domeniu), tapiseriile « Elogiul Omului » și « Odă Patriei » rămîn în tipare tradiționale, învederînd o clasicitate cu premeditare asumată. Modernitatea lor ține de afirmarea *primatului ideii*, de transcenderea decorativului pur și a preocupărilor legate de aria expresivă. Comentar al unor situații privind condiția general umană sau destinul istoric al poporului român, noile tapiserii din incinta Teatrului Național reclamă o lectură mai puțin decorativă, cît una mergînd la înțelesul lor constitutiv, efectele compoziționale și de textură țintind să pună în lumină substanța, generozitatea ideilor.

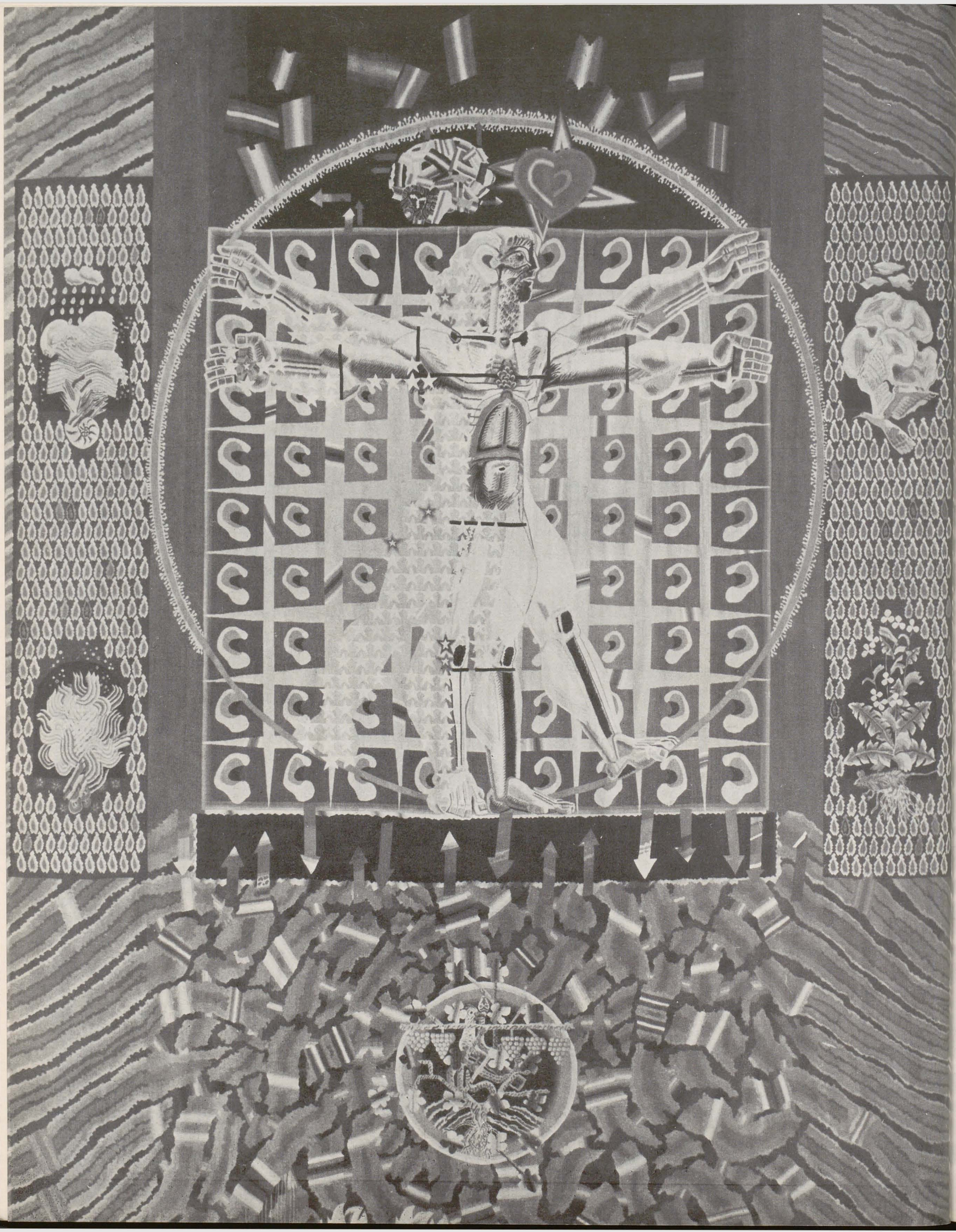
* Numărul de față al revistei noastre fiind dedicat tapiseriei, vom reveni pe larg, cu alt prilej, asupra acestei creații.



OVIDIU MAITEC: *Coloană și aripi; lemn*

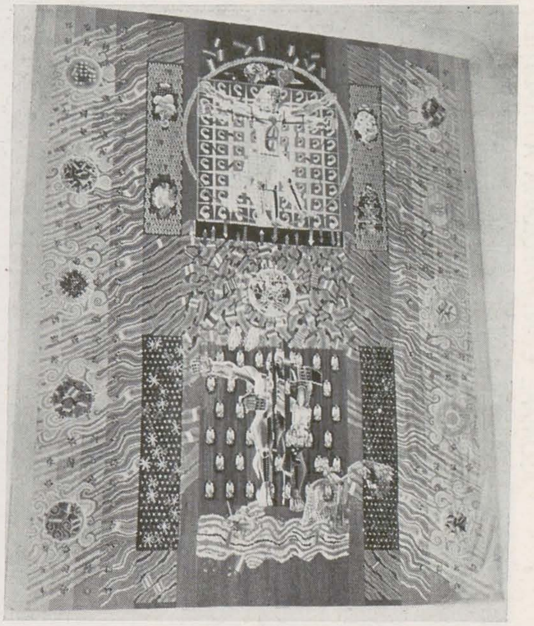
Diferite ca viziune, opera lui Nicodim fiind mai aproape de canoanele estetice ale « covorului », cea a echipei Almășanu—Iacob concretizînd o viziune picturală, ele se complinesc în spațiu, intră în dialog, fiecare oferind privitorului un spectacol diferențiat, de mare complexitate vizuală. Factura lirică a țesăturii — factură particulară școlii românești de tapiserie — evidențiază unitatea de conduită a autorilor în problemele tisajului. Tapiseria lui Ion Nicodim, « Elogiul Omului », se definește ca loc al unor fericite confluențe, ca punct de întîlnire al Orientului cu Occidentul. Construcția ei respectă legitățile decorative ale covorului anatolian, a cărui structură rațională nu stingherește cîtuși de puțin elanul imaginativ. Cîmpul central este și aici străjuit de mai multe rînduri de chenare, iar în țesătură întîlnim elemente ce amintesc structura unui « Senneh » sau motive decorative de atmosferă orientală. În timp ce ordinea compozițională, rigoarea ei, poate evoca dispoziția elementelor dintr-un covor ritual, simbologia acestei tapiserii trimite la o istorie, la un mit al omului de pregnantă coloratură europeană, de la mitul lui Prometeu la amintiri lionardești, emblematice.

Împărțirea suportului în două registre e gîndită întru accentuarea situației conflictuale dintre cele două idei directoare: cea a afirmării vieții și creativității — subliniată de

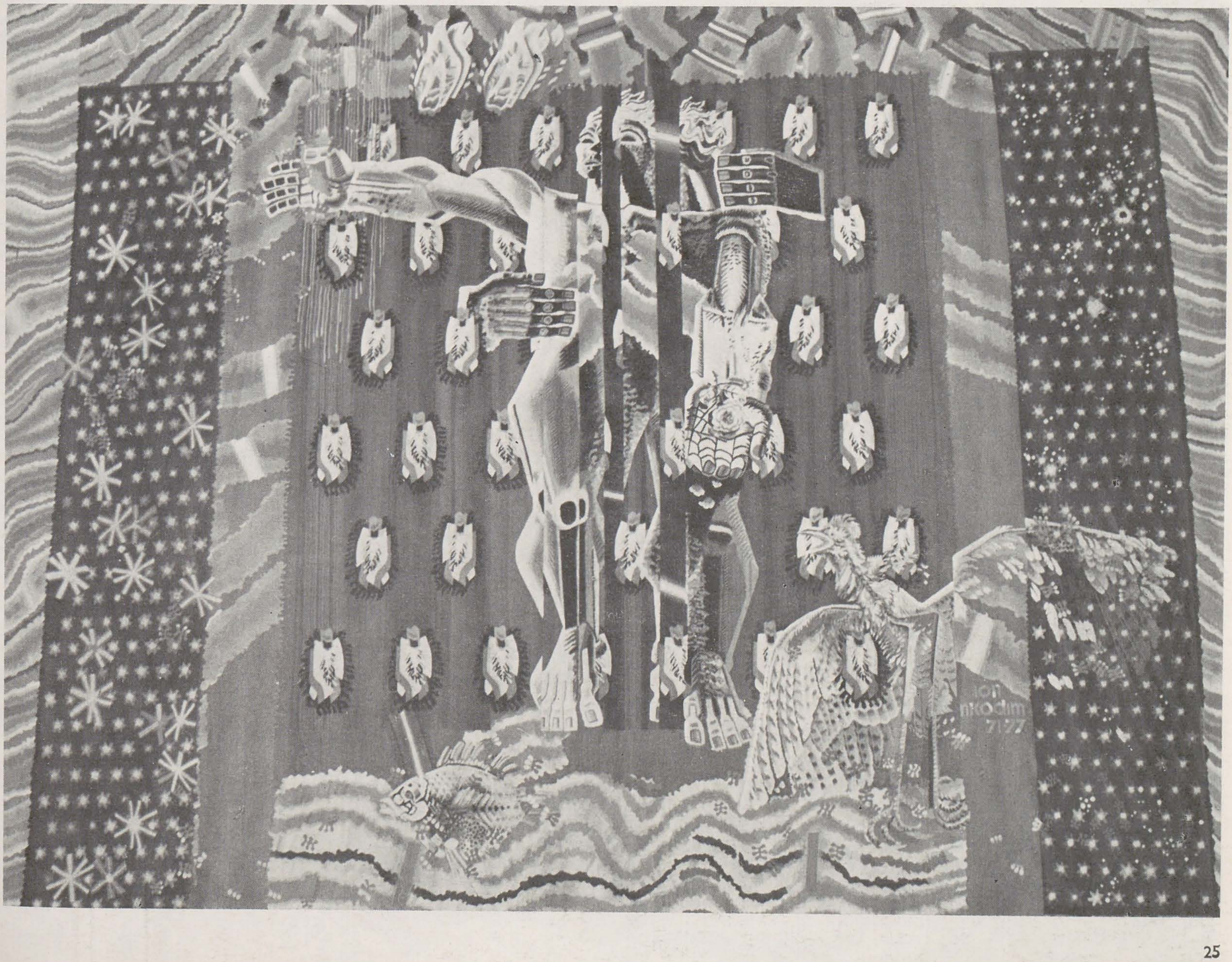


registrul superior — și cea a distrucției, a exploziei iraționalității și violenței, conturată în registrul inferior. Compoziția primei zone rotește în jurul unei siluete umane — concretizare textilă a cunoscutului desen davincian « Proporțiile figurii umane ». Omul — miracolul suprem al firii — e închipuit în dimensiunea cosmicității sale, plutind printre roiuri stelare și simbolurile celor patru Elemente. Centrul de interes al zonei inferioare — « Prometeu în flăcări », — trimite la revers, la negația capacității inventive a omului, la distrucție. E un strigăt, un protest în fața pericolului bombei atomice, al unui incendiu universal. E un semnal de alarmă: « Oameni, vegheați » !

Opera lui Nicodim impresionează prin logica ordonării elementelor și subordonarea lor viziunii « întregului », printr-o rigoare superioară, prin capacitatea autorului de a cuprinde contrariile într-o sinteză echilibrată. Poem despre viață și moarte, despre geneză și apocalips, ea permite o amplă desfășurare a gîndului între aceste dimensiuni antinomice, îndemnînd la reflecție și veghe.
Tot în aria metaforei evoluează și tapiseria « Odă Patriei ». Inteligenta cooperare dintre cartonieri (Virgil Almășanu și Gheorghe Iacob) și atelierul Vioricăi Iacob s-a soldat cu un travaliu de o desăvîrșită calitate plastică.
Dacă tapiseria « Elogiul Omului » exercita un puternic impact prin carcasa ei solidă,



1,3. ION NICODIM: Elogiul Omului, detalii; 2. ION NICODIM: Elogiul omului



SĂ URCE
NAȚIUNEA
SPRE COMU
NISM

« Odă Patriei » solicită prin structura ei aeriană, printr-o suplețe de flamură, prin noblețea patinei în care mai fumegă aburul timpului, al bătăliilor purtate.
În prim plan, desprinzîndu-se din vuietul mulțimilor din fundal, se decupează silueta supradimensionată a unui luptător. La stînga și la dreapta acestei figuri alegorice, medalioane ce portretizează cîțiva din ctitorii momentelor de glorie a istoriei naționale, momente de afirmare a continuității noastre, de luptă pentru cucerirea libertății și independenței : Decebal, Ștefan cel Mare, Tudor Vladimirescu (de o parte), Traian, Mihai Viteazul, Bălcescu (de cealaltă). Frunze de laur se întrețes continuu pe întinsul ecranului textil, ca o muzică de fond, imprimînd o tonalitate imnică, solemnă, tapiseriei. În freamătul vegetal al frunzelor pare că palpită însuși freamătul, mișcarea vie a istoriei. Tehnica vaporoasă a griurilor lui Almășanu însuflețește viața suprafeței monocrome cu vibrații înalt poetice. Mari pete de roșu, galben și albastru ritmează învolburarea griurilor, evocînd culorile steagului românesc.
Comportamentul pictural al creatorilor proiectului — Virgil Almășanu și Gheorghe Iacob — apropie expresia țesută de explorările lor din domeniul picturii. Transpunerea proiectului în țesătură a mers pînă la a reda cu incredibilă perfecțiune însăși transparența tușelor lui Almășanu.
Bogăția de semnificații a celor două tapiserii din marea sală a Teatrului Național, aliată cu valorile de meșteșug, fac din ele momente de izbîndă ale artei decorative românești.

1,2,4. VIRGIL ALMĂȘANU și GHEORGHE IACOB: Odă Patriei, (detalii); 3. VIRGIL ALMĂȘANU și GHEORGHE IACOB: Odă Patriei

TAPISERIE ŞI LIMBAJ

MARIO PRASSINOS

Cuvintele tipărite sînt totodată semne ce trebuie repetate, iar scrierea, un mijloc de reproducere. Tot astfel se întîmplă și cu celelalte mijloace ce servesc să fixeze și să transmită gîndirea creatoare: notația muzicală, simbolurile matematice, limbajul ordinatoarelor.

Dintre aceste limbaje, unul dintre cele mai recente este, după mine, și unul dintre cele mai singulare, deoarece tinde să codifice ceea ce va deveni o imagine. Mă refer la cartonul de tapiserie numerotat (care constituie și subiectul expozeului meu). Pînă acum, s-a remarcat următorul lucru: orice *repetiție a unei imagini* avea drept origine tiparul, matrița, sau forma decupată, adică o *imagine negativă*. În cazul de față, se alunecă spre limbaj iar din imagine nu se mai propune decît conturul obiectiv al formelor. Ceea ce pentru noi constituie imaginea, adică valorile, culorile și contrastele (fără de care nu distingem nimic din ceea ce ne înconjoară) — toate acestea nu mai sînt *vizibile*, toate sînt codificate. Trebuie să înveți să le citești. Și să le *scrii*. . .

Am speranța că sîntem pe cale să ne dezbărăm de ideea (tenace totuși) că opera de artă trebuie să fie rară, respectabilă și veche, arătîndu-și atît rănile cît și restaurările. Opera unică, întocmai ca și pietrele, este destinată uzurii și fărîmițării. Pietrele nu se reproduc: viitorul lor este nisipul. Și nu mă număr printre cei ce se simt atrași de farmecul statuilor ciunge sau acefale, unigambe ori oloage, în cel mai bun caz fără de nas, sau fără aripi — atunci cînd e vorba de o Victorie. Nu fac parte dintre cei ce se delectează privind culorile stinse ale « Doamnei cu licorna » (încîntătoare, fie) și gîndul mă duce la un carton ce mi-ar permite să le restitui roșul strălucitor. Turbez văzînd cum unii cad în extaz în fața griului verzui al unor Floarea soarelui de Van Gogh. Dacă mi s-ar da voie, le-aș reda galbenul violent. Este așadar vorba de a *re*-produce și nu de a copia. A alege un tablou și a-l *re*-face, înseamnă a copia. A alege un tablou și a țese o tapiserie *după* acest tablou, înseamnă a transcrie, a traduce, înseamnă tot a copia. Cartonul cifrat ne permite să scăpăm de acest blestem.

Tocmai despre tabloul acesta îmi propun să relatez. Nu intră în competența mea să vorbesc despre tapiserie în sine, după cum nici unui dirijor să vorbească despre tehnica trombonului din care nu știe să cînte . . . Tapiseria, prin magia firelor sale amestecate, pasionează în mod tainic. În fața unei tapiserii, înainte de a întreba ce anume reprezintă, înainte de a-i aprecia aspectul, culoarea, ritmul — întrebi « cum a fost făcută? » Pictorul, autor al cartonului, se enervează. Cu ajutorul unei terminologii de specialitate, el satisface (dacă poate) pe cel ce întreabă încurcîndu-l printre băteală și urzeală, ițe, fire, suveici etc. Atunci cînd se grăbeștesă adauge că la originea obiectului există niște foi mari de hîrtie acoperite de forme conturate cu creionul și pline cu cifre ce reprezintă simbolurile culorilor viitoarei tapiserii, curiosul se arată perplex de îndată ce devine conștient de faptul că acolo e ceva, ca un fel de pictură mentală. Se miră. Se gîndește că în fond e o treabă de inginer, iar nu de artist. În ochii lui, un artist este tot numai spontaneitate, nechibzuință, lirism. El nu vrea să vadă în tapiserie altceva decît o interpretare de talent, răbdătoare și inspirată, căreia pictorul i-a furnizat pretextul. Pentru el, actul misterios, gestul fascinant este înfăptuit de țesător; el se află sub vraja dexterității. Executantul îl impresionează mai mult decît creatorul. N-am nimic împotrivă. Și aș încerca, nicidecum să diminuez rolul țesătorului, ci să-l deslușesc pe cel al pictorului.

Doresc așadar să vorbesc despre cartonul de tapiserie, acel carton care se face cu creionul, cu guma și cu numere. Vreau să arăt cum, contrar aparențelor, această epură poate conține și spontaneitate și lirism și mi-ar place să-i fac și pe alții să împărtășească convingerea mea că ne aflăm în fața unei experiențe pasionante și noi.

Deoarece nu țese el însuși, pictorul trebuie să cfere mîinii savante care înfăptuiește acest lucru în locul lui, cea mai precisă dictare. Să fie bine înțeles faptul că nu văd nici o antinomie între precizie și lirism. Ce poate fi mai precis decît muzica? (Și iată că stabilim o notație destinată unui executant.) Dar oamenii în general văd răceala acolo unde există calcul și confundă poezia cu nebulozitatea. Știm totuși că poți fi lucid în plin delir.

Nu poți fi dintr-o dată stăpîn pe această disciplină. La început te simți descurajat. Și n-am uitat lunile de chin, atunci cînd, după prima încercare nenorocită (cartonul pictat), mă străduiam să învăț să notez pictura cu lînă, reducînd în acest scop numărul tonurilor doar la cîteva. Mă ajutam cu mici machete pictate în guașe. Dar mi-am dat repede seama că această culoare văzută, apoi transcrisă în numere, departe de a fi un ajutor, era o caznă. Singurul raport existent între o culoare de guașă și o culoare de lînă constă în faptul că și una și alta pot fi un anumit portocaliu ori un anumit albastru. Unicul. Prima nu este altceva decît *indicația* celei de a doua; și funcționa așa: portocaliu-guașe = 90 = portocaliu-lînă.

În fond executam. Eram încă prizonier, prizonierul nenorocit al picturii.

A TRANSPUNE ÎN IMAGINE

Încercam atunci să imaginez culorile pornind de la picturi pe hîrtie sau de la laviuri în alb-negru, executate foarte repede. Trebuia, pentru a înfiripa un carton de tapiserie, să măresc și să delimitez cu o trăsătură fermă, fără posibilitate de echivoc, niște forme în general vagi sau neclare din cauza vitezei de lucru ori a pensulației neglijente apoi să hotărăsc pentru fiecare formă în parte o culoare specifică. Asta presupune reflecție, dar o reflecție specială. Contemplarea îndelungată a laviului, o mare concentrare a ochiului și a spiritului asupra acestui obiect, revelează anumite propuneri de culoare ce izvorăsc din subconștient. (Te apropii astfel, cu mai multă acuitate decît pictînd, de misterul invenției colorate.) Paleta eșantioanelor țesute, purtînd fiecare numărul respectiv, întărește intuițiile, concretizează visele pictorului. În definitiv este o muncă foarte satisfăcătoare pentru spirit. Radiera stă la îndemînă în vederea retușurilor, a deciziilor de ultimă oră. Un carton început în dominante de galben se poate termina în roșuri. Este suficient să schimbi numerele. Și găseam mult

interes în a supune unui examen propria mea pictură. Căci în acest demers nu poate exista complezență față de tine însuți. O fidelitate prea mare față de propunerea inițială apare îndată ca o greșeală, iar simplul fapt de a încerca să notezi toate variațiile unei valori a laviului se izbește de posibilitățile înseși ale mijloacelor înțelept limitate aflate la dispoziția noastră. Marea cantitate de tonuri ce ar fi necesară pentru a trece, de pildă, de la un galben la un roșu, îl descurajează pe cel ce numerotează. Este benefic: nu se trece, se sare. Astfel tapiseria va fi țesută cu sacrificii și va avea aspectul aspru al lucrurilor adevărate. Cu vremea, după un anumit număr de experiențe, ceea ce era un simplu expedient devine parte a limbajului, mijloc încercat. Și nu mai poți vedea brutalitate acolo unde există naturalețe. Efectiv, ți se pare firesc ca tapiseria să semene destul de puțin cu laviul de la început. Și asta pentru că ea este într-adevăr opera pictorului. În momentul cînd putea să se teamă că renunțînd se trădează pe sine, el a trecut într-un nou domeniu. În momentul cînd îi repugna să devină propriul lui analist, el se află în posesia unui nou limbaj. Pictorul nu este nicidecum o pasăre inocentă.

Căci folosind această metodă a preciziei am descoperit că ea dădea frîu liber și delirului. De îndată ce am început cît de cît să o stăpînesc, mi-a făcut o infinită plăcere să visez o tapiserie ce nu ar fi scoasă de pe război decît după cîteva luni de zile. Pictura se vede în timp ce o faci (cu toate că încerc s-o văd cît mai puțin în timpul confecționării); dar acum, în fața acestei magnifice absențe, se desfășoară tot belșugul imaginației. Pot visa pictura și concretiza visul fără a mă atinge de ea. Pictură într-așa măsură visată, încît uit tot ce am notat pe carton o dată acesta luat de pe perete. Întocmai cum uiți un vis, odată cu dimineața. Într-o bună zi totuși, visul îmi este restituit, vizibil, palpabil, miraculos materializat.

Aceste note ar fi incomplete dacă nu aș încerca să lămuresc cît de cît ceea ce precedează, arătînd lucrurile sub un alt unghi, de data aceasta din interior:

Atunci cînd mă refer la notarea culorilor cu ajutorul cifrelor, și în felul mai sus descris, orice exemplu aș da este privit cu neîncredere. Este imposibil, se spune, «să transpui în imagini» atîtea lucruri diverse, combinațiile lor, opozițiile și acordurile lor. Nu poți vedea toate astea «în cap».

Ei bine! E adevărat, de bună seamă că nu le vezi! Nu văd nici de cum — pe vreun mic ecran interior — viitoarea tapiserie în toate amănuntele (și asta cu atît mai puțin cu cît cartonul se face încetul cu încetul și, după cum am spus, ca și o pictură, el nu ajunge întotdeauna acolo unde vrei să-l duci). Iar dacă această mărturisire provoacă mirare, dacă ești întrebat cum se petrec lucrurile, trebuie să răspunzi mai întîi că, chiar dacă sîntem pictori, nu avem în noi nici un fel de mecanism în stare să proiecteze imagini în interiorul ochiului nostru. Că închizînd ochii, nu vedem nimic. Că nu ne «formăm imaginea» în cap. Și că neînțelegerea stă tocmai în ambiguitatea acestui cuvînt.

Efectiv noi putem produce, printr-un alt mod decît o vizualizare interioară, imagini care să fie în același timp pre-concepute și neprevăzute. Obișnuința picturii ne dă (în principiu) o vastă experiență — în parte conștientă, în parte inconștientă — a raporturilor dintre culori. Nu numai experiența raporturilor de contrast sau de armonie (raporturi care ar ține de partea conștientă a cunoașterii) ci, în mod egal, de ceea ce întîlnirea lor, reunirea lor, provoacă în noi: bucurie, indispoziție, îngrijorare, plăcere, seninătate . . . sau, mai mult încă, acele simțăminte fără de nume și care țîșnesc ca niște amintiri dintr-o altă lume. Știm așadar toate astea cu mai multă sau mai puțină precizie, în mod conștient ori din instinct.

Tocmai acest lucru îl poate imagina pictorul (adică: transpune în imagini) fără a-l vedea; în primul rînd ceea ce știe despre raporturile colorate, și care îi servește la început drept punct de reper: apoi ceea ce nu știe, dar intuiește. Și el pătrunde atunci în ceea ce încă nu a fost explorat, înlăuntrul apelor. Dacă am pomenit mai înainte de «vis» apoi de «delir» n-am făcut asta de dragul cuvintelor; cea mai interesantă parte a experienței este fără îndoială momentul cînd cedezi, acela cînd te apuci să notezi cifre neașteptate, surprinzătoare pentru tine însuți, în afara programului și dictate parcă de voci necunoscute. Este esențial să nu te ferești de aceste sirene. Dar de aceea nu poți fi niciodată complet sigur de rezultat. În mod normal, cel ce părăsește corabia riscă să se înece.

Așadar aventura este oarecum primejdioasă: poți avea vise urîte, dar există și tablouri urîte, din ce în ce mai urîte, pe măsură ce le corectezi. Tapiseria visată prost are meritul de a-și arăta erorile fără rușine și fără retușuri.

Totuși nu sîntem într-atît de lipsiți de resurse precum se crede. Intervine ceva care ne scapă de incertitudine, ceva ce ne permite să nu ne mai îndoim de visele noastre: faptul se prezintă ca un paradox: odată terminat, cartonul apare ca un desen mare, format din linii subțiri delimitînd zone și presărat cu cifre, cu litere, cu simboluri, ori cu povețe pentru țesători (nu este interzis să le spui povești, să-i încurajezi cînd e vorba de vreun pasaj dificil).

Acolo unde, într-o tapiserie, negrul (N) se opune albului (A), nu există altceva decît hîrtia goală, iar înfruntarea violentă a culorilor nu este figurată decît printr-o limită ideală. S-ar putea deci crede că este o nechibzuință să consideri cartonul ca o operă în sine. Și totuși experiența ne învață contrariul. Mi se întîmplă să mă detașez complet de ideea de tapiserie și să privesc cartonul ca un adevărat desen. Dacă acest desen nu mă mulțumește (un soi de mulțumire interioară, așa cum îți pot produce dansul sau muzica), atunci nu-l trimit la țesut. Se instaurează în noi un nou instinct. Arta cartonului este pe cale să se zămislească. În acest fel e deschisă pictorilor arta tapiseriei. Și, după cum am mai spus, numai prin acest mijloc pictorul devine adevăratul autor al tapiseriei. Numai prin acest mijloc este responsabil de ea. De asemenea tot prin acest mijloc, minunata știință a artizanului este folosită cu eficacitate.

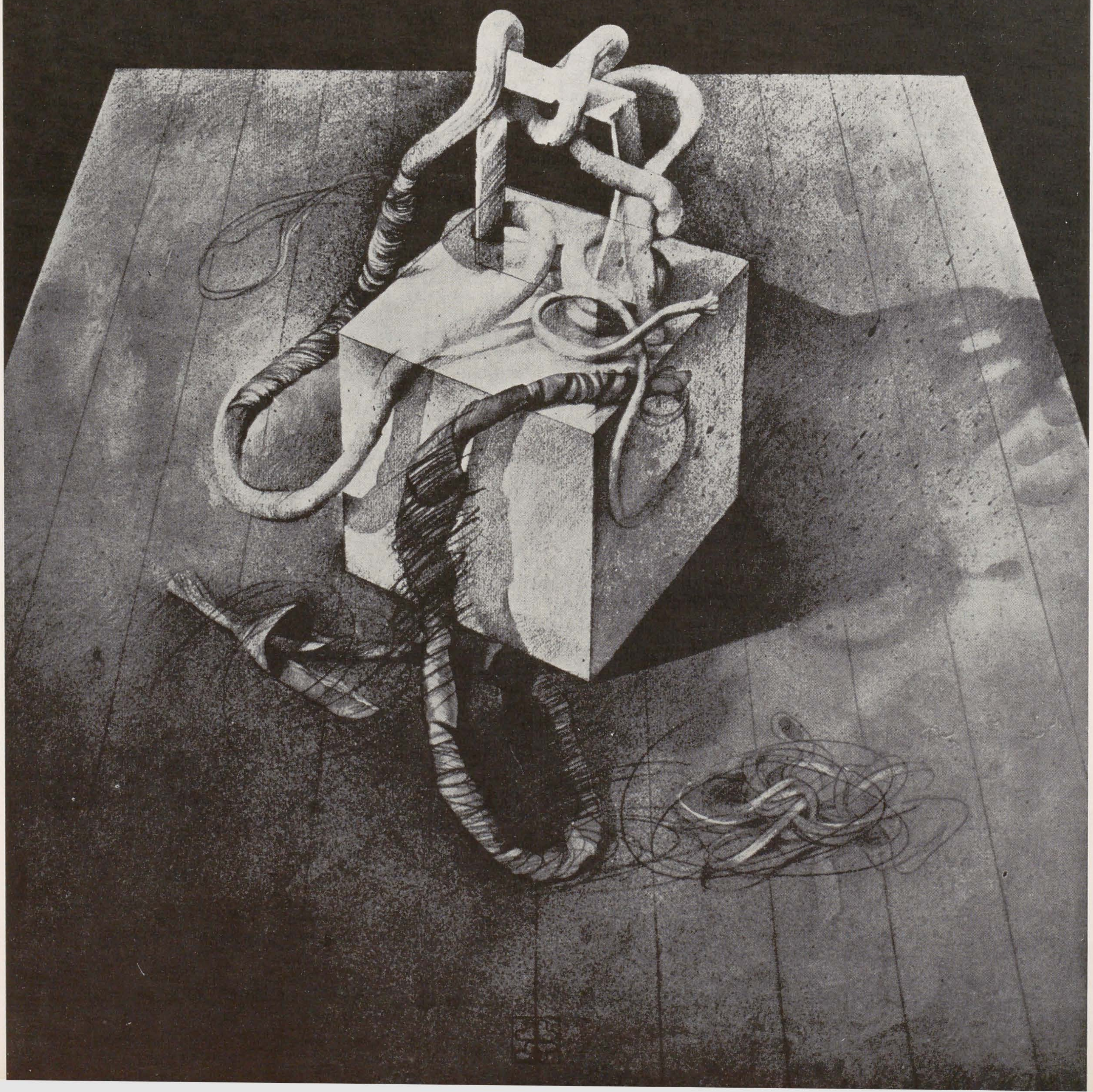
Să ne gîndim acum că fiecare dintre aceste cifre, că aceste semne convenționale, cod particular între artizan și pictor, sînt simboluri rezultate dintr-un mare număr de încercări făcute în prealabil în comun. Aceste încercări contribuie la elaborarea unui limbaj fără echivoc. Ele izvorăsc dintr-o scrupuloasă colaborare între experiență și novator. Le revine pictorilor să facă din aceste mijloace ale tradiției, niște mijloace ale noului. Fără ei, orice artizanat sfîrșește în repetiție și plictis. Căpătînd în sfîrșit ușurința folosirii acestui limbaj, pictorul se află (dacă stăruie în exercițiu) în fața unei faze noi a raporturilor sale cu tapiseria. El știe acum să gîndească în lînă, așa cum gîndea în culori de ulei și în acuarelă, așa cum gîndește în mușcăturile acidului atunci cînd practică gravura. Tapiseriile încep să semene tot mai puțin cu picturile sale. Faptul nu trebuie să-l tulbure: aceasta este adevărata cucerire. Părăsind tapiseria de șevalet el va fi gata să facă față marii aventuri murale. Nici gînd să mai șoptească, el trebuie să vorbească tare, să viseze gigantic, să treacă, la nevoie, de la vis la coșmar. Să lucrezi la cartoane foarte mari e o bucurie cu totul deosebită. Pierdut în aceste întinderi de hîrtie cifrată, geniul pictorului descoperă o nouă libertate. El se află în același timp în prezentul de hîrtie și în viitorul de lînă. Simțămîntul acesta de a fi concomitent acum și mai tîrziu este mai puternic în formatele mari. Hărăzită unor amplasări precise, unor funcțiuni arhitecturale, tapiseria mare te duce cu gîndul la teatru; ea se adresează mulțimilor, este discurs și totodată solemnitate. Nu dintr-un simplu capriciu unele dintre tapiseriile mari ale mele poartă numele unor tragedii shakespeariene. Altele prezintă de asemenea chipuri enorme alcătuite din semne complicate amintind uimitoarele machiaje din operele chinezești. La Scala din Milano, Macbeth-ul lui Verdi a fost prezentat în fața unei enorme reproduceri a tapiseriei mele intitulate Macbeth (realizată cîțiva ani în urmă). Și, ascultîndu-l pe Verdi, îmi plăcea să-mi închipui că decorul creat pentru această operă era, la fel ca și muzica sa, ieșit dintr-o partitură. Îmi amintesc de asemenea de tragedia *Suréna* jucată în fața unor «Gobelins»-uri la Comedia franceză. Tapiseria mare e o ceremonie; cea mică o sărbătoare intimă. Sper că am arătat mai multe aspecte ale acestei munci speciale. O muncă într-atît de pasionantă încît mi-ar fi aproape egal dacă ar fi sau nu țesut cartonul, o muncă pe care aș putea-o concepe devenind o activitate dezinteresată, un exercițiu, o pură plăcere, efemeră precum urma unor pași în noroi, nisip ori zăpadă, sau urma unei mușcături pe umăr. Totuși, pentru moment, nu. Și îmi place să-mi închipui că, făcut astfel, cartonul este o inepuizabilă matriță care, după o sută de mii de ani de la moartea creatorului, după două mii de ani de la primul țesut, deteriorat sau dispărut, reprezintă resurecția operei în prospețimea ei neprihănită. Pentru asta e suficient să fie păstrată o fotografie a cartonului și o traducere a codului. Trebuie să presupunem de asemenea că și peste două mii de ani se va mai țese. Dar să fie oare atît de improbabil acest lucru?

În românește de IRINA FORTUNESCU

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
Galeria „Căminul Artei" — str. Biserica Enei 16, ianuarie — februarie 1978

MINIATURI TEXTILE

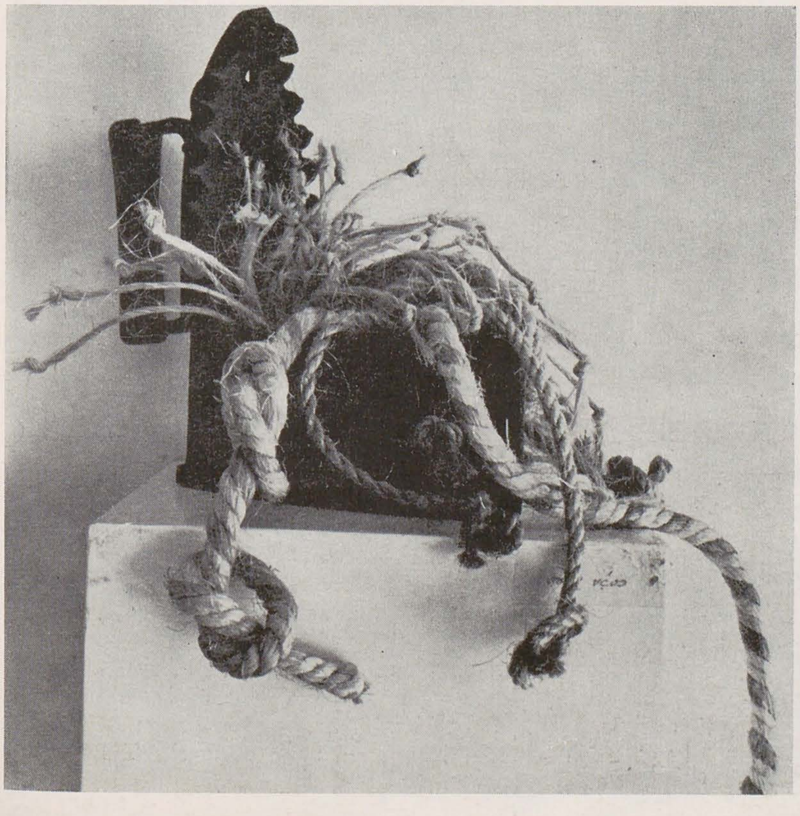
Ileana Balotă. Teodor Bogoi. Geta Brătescu. Maria Coja. Ileana Dăscălescu. Maria Deac. Șerbana Drăgoescu. Stan Done. Constantina Dumitru. Zizi Frențiu. Daniela Grușevschi. Mioara Lovin. Leontina Mailatescu. Elena Haschke Marinescu. Edith Mayer. Vintilă Mihăescu. Wanda Mihuleac. Cela Grigoraș Neamțu. Lidia Ovejan. Bonifacia Petrescu. Tatiana Rogovschi. Anca Seșan. Teodora Stendl. Ion Stendl. Ariana Trimbitioni.

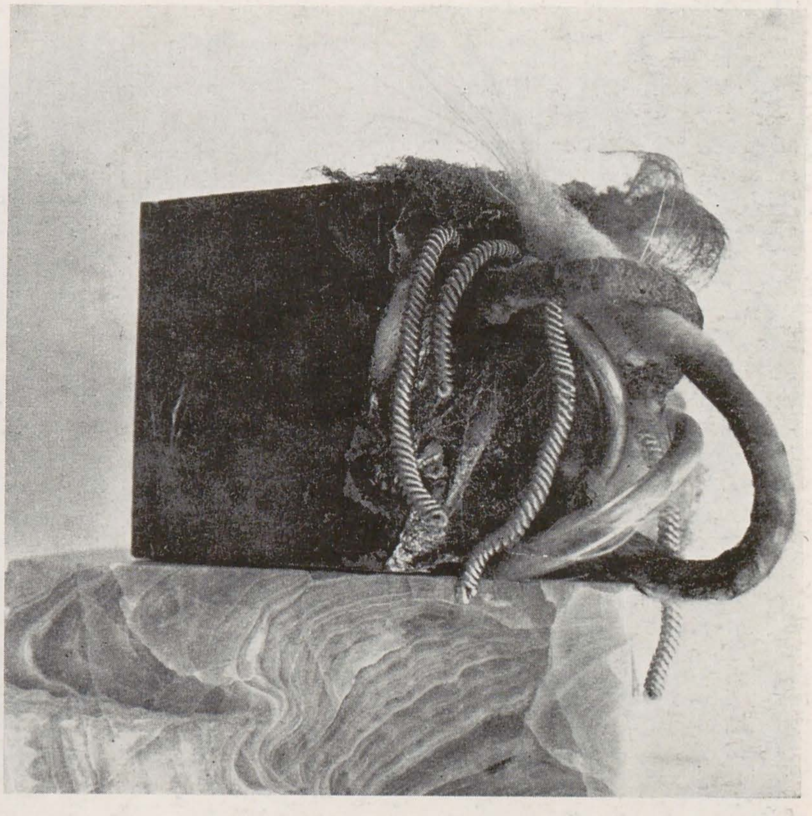


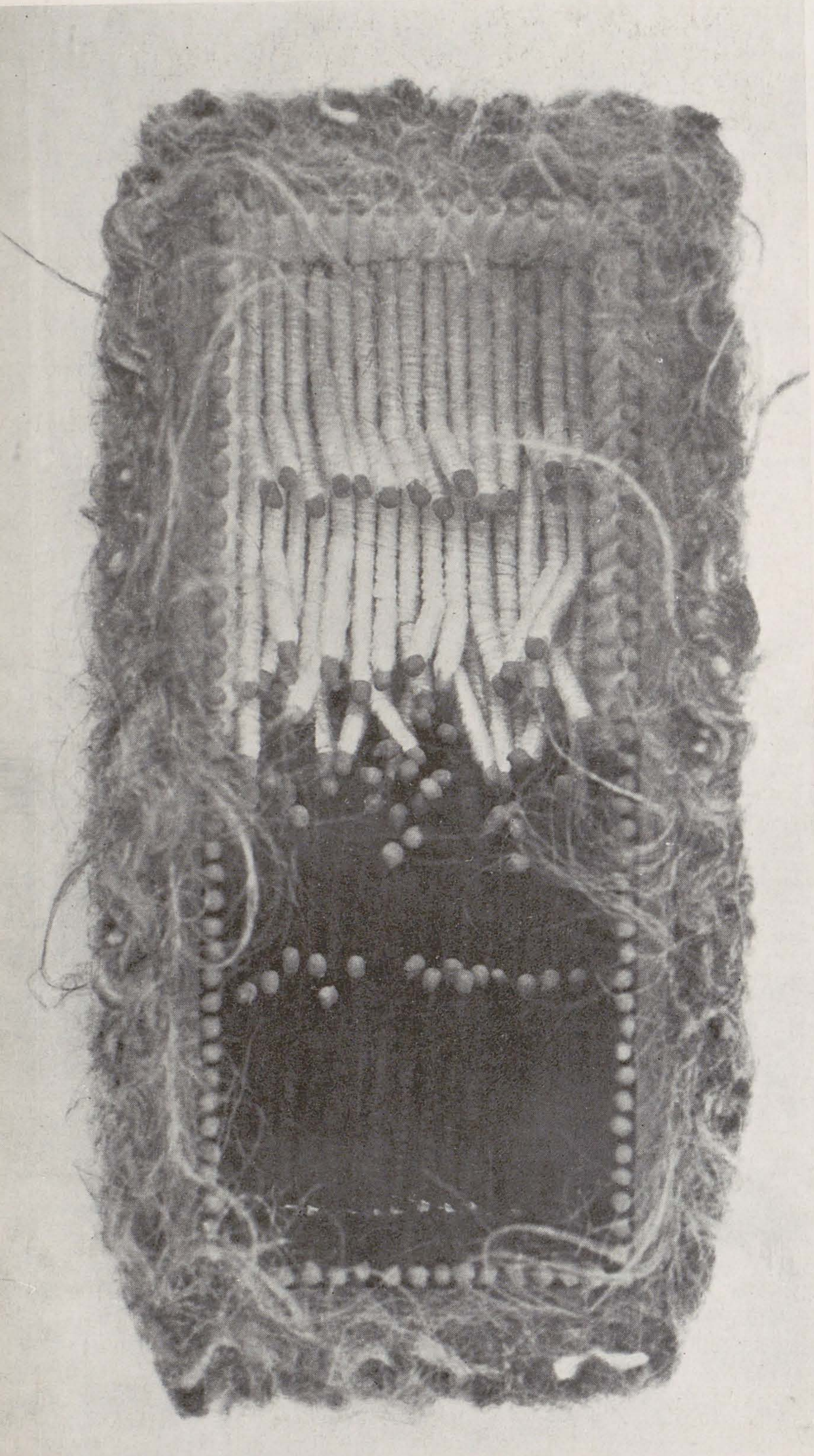
MINIATURI TEXTILE

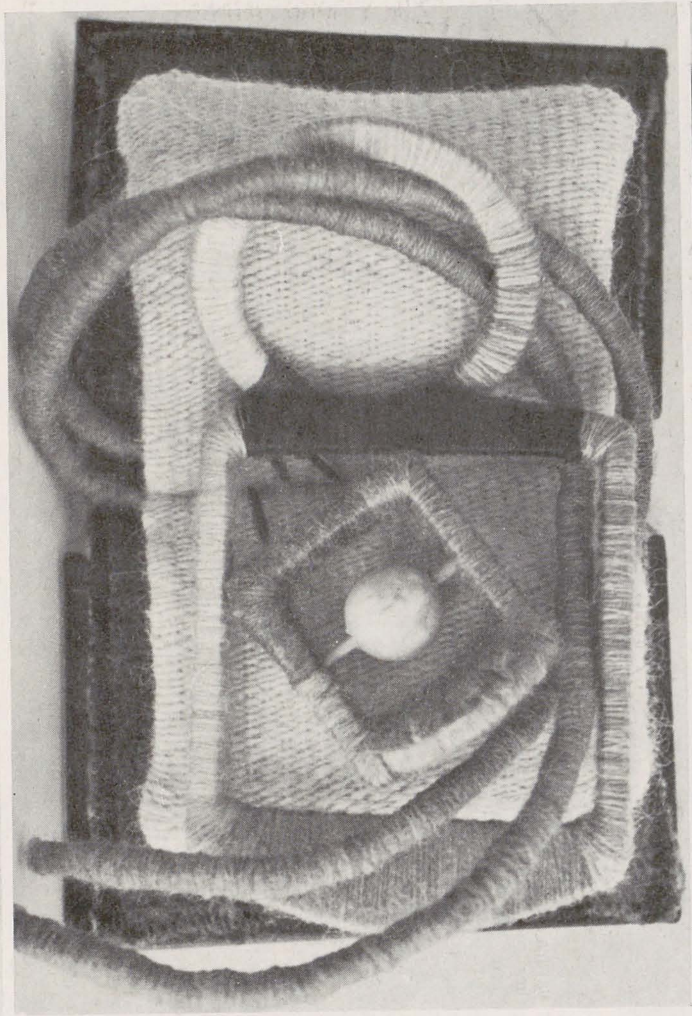
De cîte ori ne aflăm în fața unei specii artistice al cărei nume indică și diminuarea proporțiilor, avînd oarecum un sens diminutival, ne întrebăm care este rostul desprinderii ei din genul plastic « matcă », a cărui structură clasică are funcții spațiale și valori ideologice perfect definite. Nu putem accepta justificarea actului ce a construit această specie prin simpla încercare a miniaturalului într-un exercițiu grațios al delicateței de execuție, ce urmărește paralel și păstrarea — conform definiției miniaturizării — unei determinări funcționale analoge în experiența spațială.
Căci dacă modul « major » al unei arte se adresează într-un anume fel spectatorului, concepîndu-l ca parte din public, ca subsumat întregului, semnificativ din punct de vedere social, varianta sa « mică » modifică natura raporturilor, ce devin imediate și directe, spectatorul fiind solicitat poate mai mult sub aspectul său de individualitate. Nefiind deci vorba de refacerea « în mic » a rosturilor artei « mari », această modalitate a creației plastice indică — asemenea sculpturii mici — constituirea unui alt cîmp de contact între ins și operă, acest fenomen implicînd o metisare a genurilor, o creație « interdisciplinară ». Pornind de la lucrările Șerbanei Drăgoescu, ce nu pot fi înscrise într-una din sferele experienței noastre cotidiene, vom căuta specificitatea acestui fel de creații ce propun un nou gen de contacte cu lumea prin artefact, prin lucru, *prin intermediar*. Se ține astfel seama de ambiguitățile ce se nasc în locul — spațiu nedeterminat — al întîlnirii unor diverse acte practice și intervenții ludice în mediul imediat de viață. Dincolo de vocația monumentală a genului « mare » se realizează o metamorfoză a felului de lucru cu materia textilă ce este acum dependentă de o armătură, de o structură obiectuală ce o determină interior, modificînd înțelesul țesăturii, accentuînd pe ceea ce numim *împletire*. Se modifică astfel și înțelesul spațial și practic al unei lucrări textile.
În măsura în care înțelegem că miniatura textilă nu este doar adosabilă și deci dependentă de modul de citire al frizei, de « desfășurare », de suita narativă, ci de gesturile pe care le induce în « sfera experienței cu lucrul », o judecăm în funcție de loc și de modul cum își realizează impactul cu acesta. Din acest moment înțelegem că folosirea sau « puterea de folosire » a unei lucrări îi determină, îi explică existența. Nu este vorba de folosirea utilitară, în sensul imediat, ci de o paradigmă de folosire pe care acest nou « lucru » o propune. Nu putem vorbi de obiectele metaforice ale Danielei Grușevschi ca despre lucruri supuse (și utile) întrebuințării, așa cum am vorbi despre mobilier sau, cel puțin, de cărămizile unei case. Nici cele ale Tatianei Rogovschi nu se mulțumesc a urma modele practice. Aceste « textile » se interpun între noi și acele lucruri ce sînt *numai* « ale folosirii », solicitîndu-ne gîndul asupra diferenței între gestul nou, original, deliberat, și reflexul condiționat ce întreține cotidiana mediere prin obiecte a raporturilor dintre un om și mediul său apropiat. Se conturează și răspunsul la problema introducerii acestor creații plastice în spațiul complex al ambientului domestic: intervenția pe care o așteptăm de la ele în suita de gesturi și reflexe ce primesc mereu de la « utilitar » aceleași răspunsuri se cere introdusă în ritmul parcurgerii acestui spațiu omogen de experiență ca determinare a sensului unor locuri ale amestecului de practic și ludic. Or, acest spațiu domestic poate primi miniatura, ce pare chiar făcută să îl rezolve. Zizi Frențiu, Vintilă Mihăescu, Stan Done și-au îndreptat căutările în acest sens. Parafrazînd gestul artizanal, se poate căuta acel mod de închegare a unui lucru prin *montarea* materialelor diverse ce pot fi « împletite », uneori rămînînd la sugerarea însumării de gesturi necesare prelucrării materialelor, alteori recurgînd și la scheme obiectuale.
O considerare atentă merită valoarea cromatică a materiilor, din care se naște o continuă ispită a picturalului. Dacă Ileana Balotă răspunde acestei probleme prin urmarea sugestiilor cromaticii naturale a lînii, iar articularea lor o întemeiază pe elementele specifice tehnicilor de împletitură, realizînd macro-detaliul textil, Anca Șesan și Lidia Ovejan încearcă, invers, să practice o țesere discretă, urmărind expresivitatea elasticității spațiale la scara întregii « pînze ». Riscul folosirii materialelor textile ca simple veșminte de culoare ale unei armături ce nu se clădește chiar pe calitățile structive ale materialului pot fi evitate printr-o înțelegere largă a « textilului », deplasînd accentul de pe definirea sa prin material, către definirea prin tehnică. Din nou apare un risc prin această lărgire a sferei care acceptă, alături de texturi ale altor regnuri, și procedee de montare străine țeserii. Implicațiile practice își pierd valoarea de simbol derivată din interpretarea obiectuală a lucrării și din comentariul folosirii sale, devenind

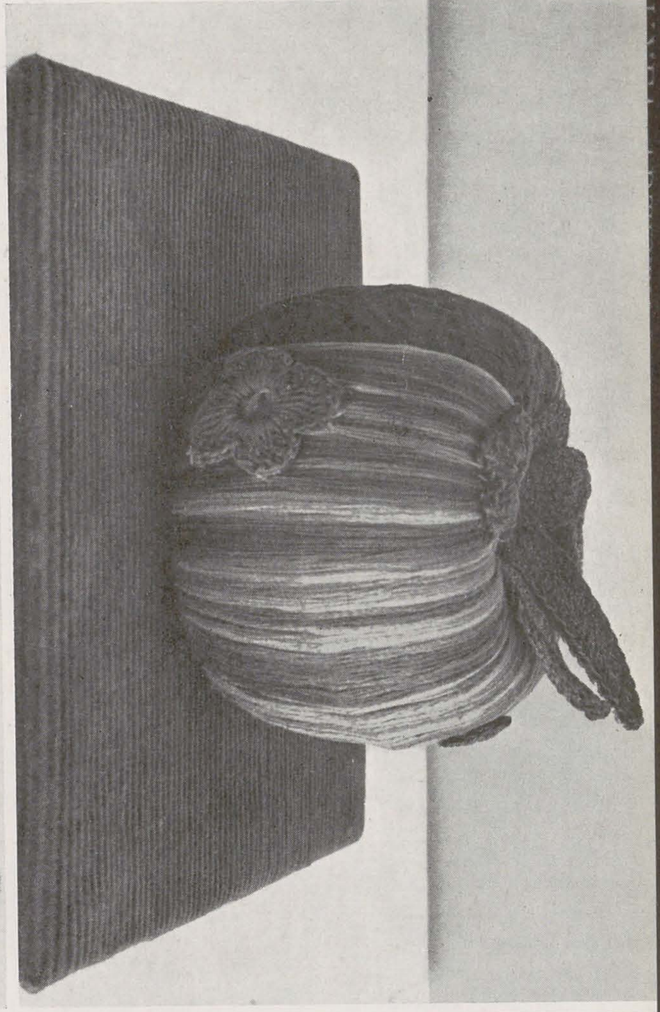
1. ION STENDL: Afișul expoziției « Miniaturi textile »; 2. CONSTANTINA DUMITRU; 3. WANDA MIHULEAC

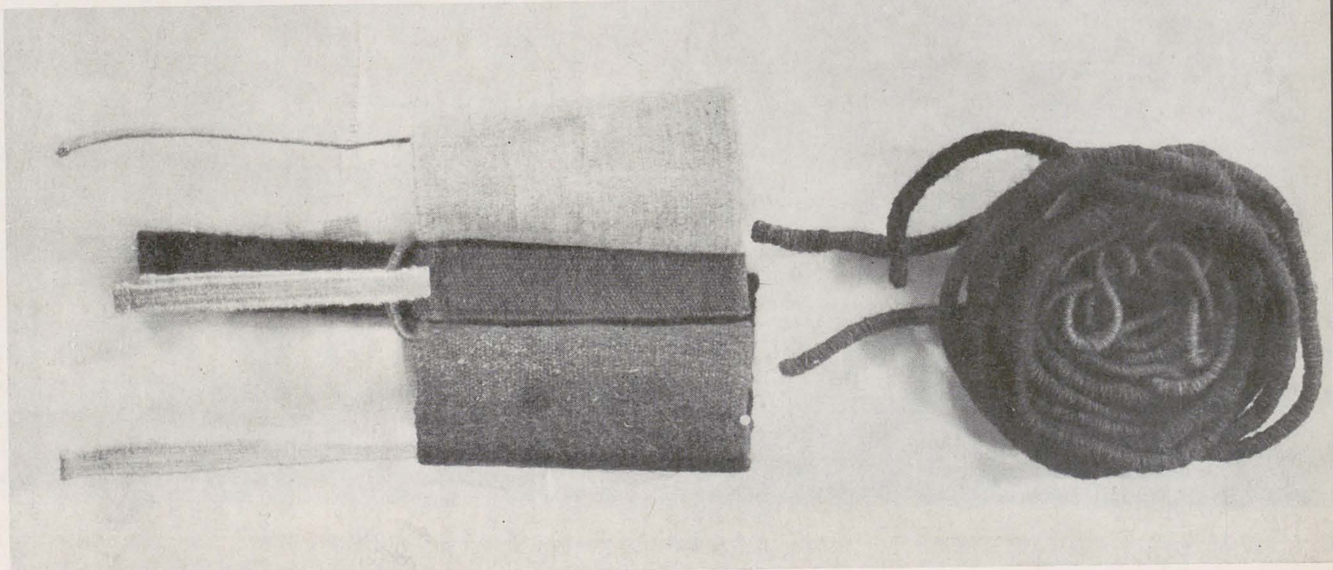










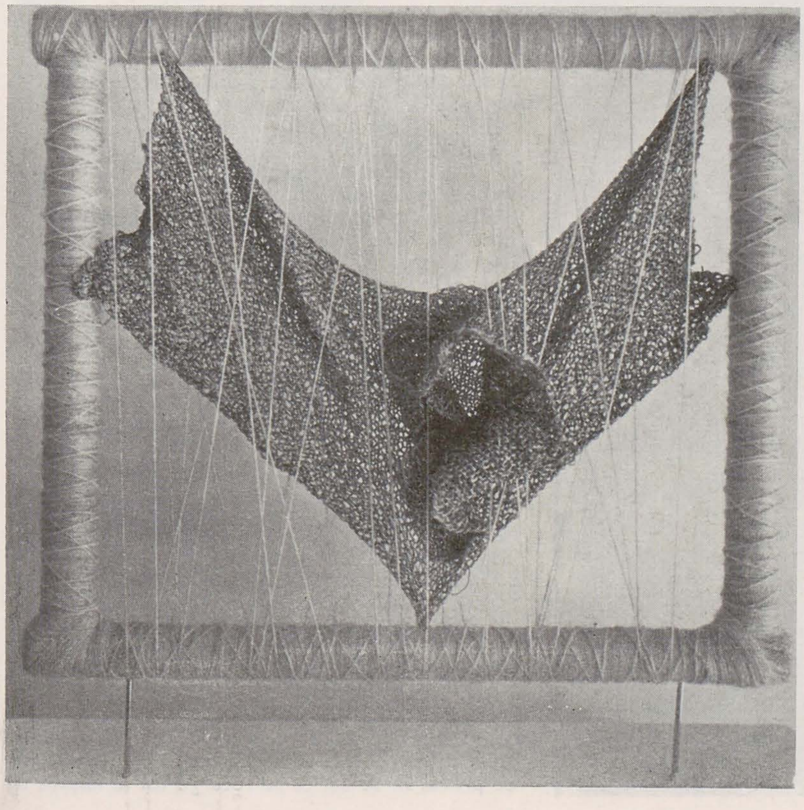


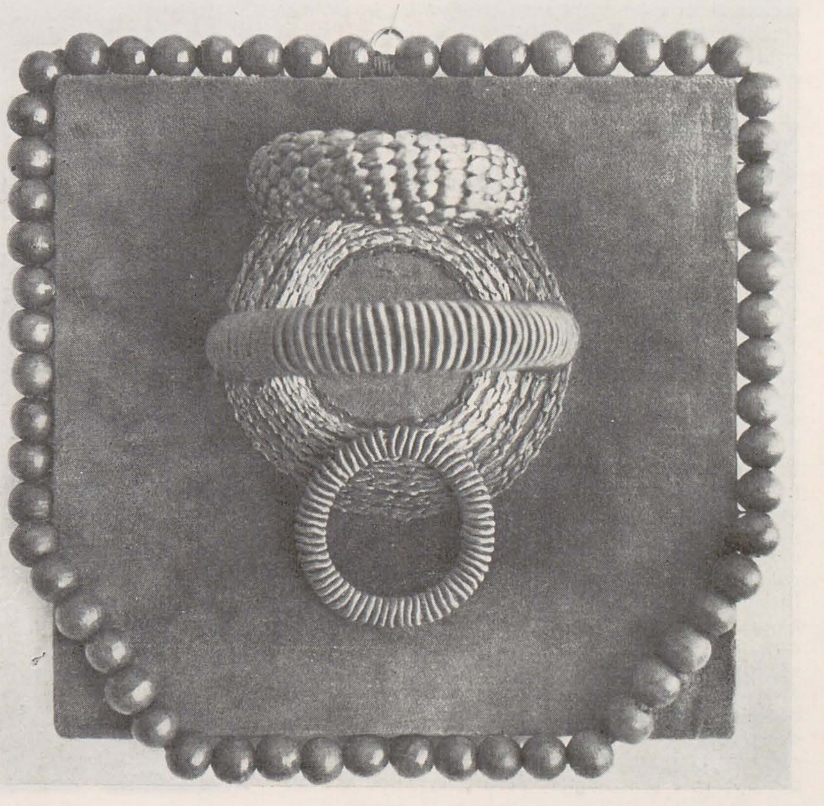
simple demonstrații meșteșugărești sau, în cel mai bun caz, un fel de reverii artizanale.
Se dovedește astfel necesitatea unei poetici proprii a fiecărui creator de miniaturi textile, o poetică mai cuprinzătoare decît limitele unui meșteșug, o adevărată poetică a creației « interdisciplinare ». Este semnificativă participarea la această expoziție a unor plasticieni consacrați prin activitatea lor în alte genuri de creație plastică. Personalitatea riguroasă a Getei Brătescu a realizat adesea încercări de complexă edificare a intențiilor sale în ansambluri ce solicitau diverse nivele ale concretului. De această dată, ea ne-a propus un gen de disecție a fragmentului de obiect, un fragment a cărui fizionomie marcată de timp este « netezită », împrospătată, redată nouă prin expunere și prin reținerea lui. Nostalgică restaurare a lucrului, gestul Getei Brătescu realizează prețuirea vestigiului, iar evocarea vitrinei unui anticar nu vizează decît sublinierea lucidității îndreptate spre prezent cu care acesta ne oferă urmele înviorate ale unui trecut apropiat și comun. Wanda Mihuleac recurge la diverse materiale ce au, fiecare, un sens propriu, niște materiale ce sînt deja « lucruri ». Împletirea lor este simbolică, avînd ca scop redefinirea sintagmei în care ele pot funcționa — căci, deși « lucruri », acestea erau numai părți în niște ansambluri unde doar dispunerea lor putea varia.

Rămînînd la folosirea sensului propriu al fibrei textile, lucrările soților Stendl se înscriu în sfera descoperirii unei mitologii a firului măiestru, urmărindu-l în simulacre de obiecte, în mișcarea suveicii, într-o cutie a Pandorei, căutînd mereu să-i arate virtuțile. Toate acestea solicită — mai ales în contextul unei expuneri — o anume regie a spațiului ; de altfel, după cum am văzut, în locuință, printre alte lucruri, miniatura textilă trebuie să-și găsească « singură » locul, conform definiției proprii a fiecărei lucrări în parte. Este suficient să reamintim că lucrările Șerbanei Drăgoescu, avînd la bază un modul și posibilitățile de compunere putînd varia, solicitau fiecare alt gen de spațiu, de căuș expozițional. Iată de ce a fost utilă elaborarea unui design expozițional, inițiativă destul de rară, care dovedește din nou rodnicia acestor creații interdisciplinare. Permanentizarea acestui gen de cercetare plastică și amploarea manifestărilor pe care le prilejuiește vor duce la definirea mai riguroasă a specificității fiecărui tip de demers plastic în parte și la o mai bună înțelegere a semnificațiilor spațiului contemporan.

RADU PROCOPOVICI

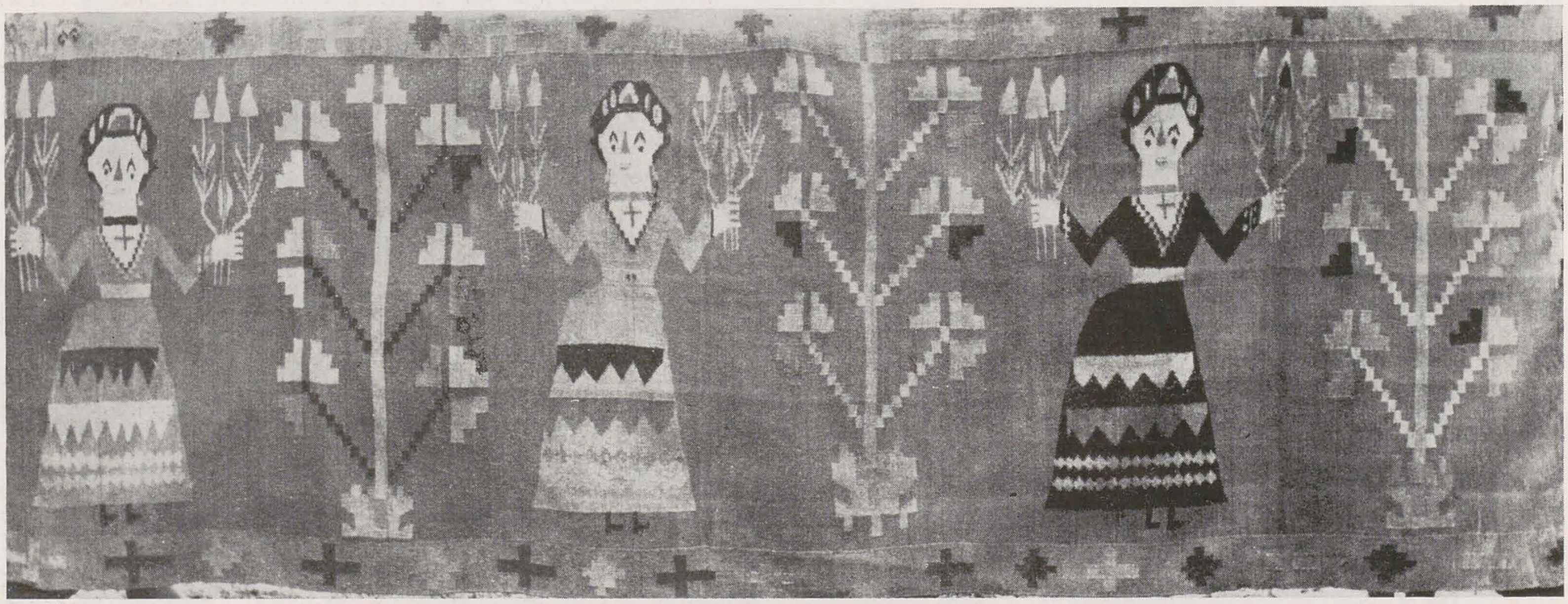
4. ILEANA DĂSCĂLESCU; 5. THEODORA și ION STENDL; 6. ILEANA BALOTĂ; 7. ȘERBANA DRĂGOESCU; 8. TEODORA și ION STENDL; 9. VINTILĂ MIHĂESCU; 10. ANCA SEȘAN-MÜLER; 11. STAN DONE





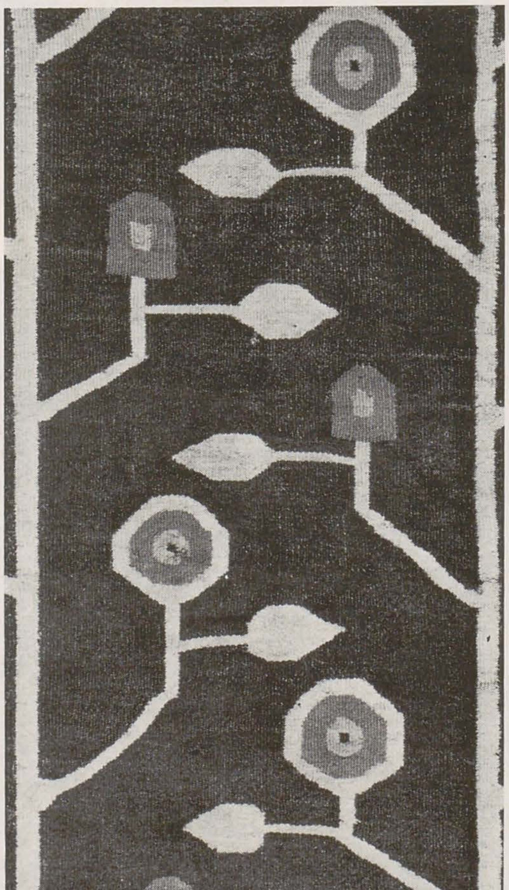
SCOARȚĂ-TAPISERIE

PAUL PETRESCU



Un important domeniu al artei populare îl constituie așa-numitele « textile de interior » destinate împodobirii încăperilor caselor țărănești. Este cunoscut faptul că interiorul țărănesc românesc este unul dintre interioarele cele mai bogate în țesături de diferite feluri din Europa, caracteristica aceasta fiind remarcată atît de călătorii străini străbătînd Țările românești în trecut, cît și de etnografii și istoricii de artă populară. Dezvoltarea țesăturilor în țara noastră a fost favorizată de un șir de condiții sociale și istorice, între care menționăm în primul rînd varietatea surselor de materii prime. Păstoritul intens, practicat în numeroase zone, a furnizat de-a lungul timpului mari cantități de lînă, din care s-au confecționat în cadrul gospodăriilor țărănești o serie întreagă de țesături, unele de strict caracter utilitar, altele destinate decorării încăperilor, mai ales celor zise « frumoase » sau « curate » rezervate primirii oaspeților și păstrării obiectelor de preț ale casei, constînd, în primul rînd, din țesături. Apoi, tradiționalele culturi de in și cînepă au pus la îndemînă fibre vegetale autohtone, cărora li s-a adăugat, mai ales în secolul al XIX-lea, bumbacul, la început de import, apoi aclimatizat și în țara noastră, în zonele sudice, deși pe suprafețe relativ restrînse. Să amintim și borangicul, obținut prin cultivarea viermilor de mătase, intrînd în textura multor țesături populare. Din aceste materii prime s-au confecționat țesături pentru acoperit paturile și mesele, căpătîie și perne, perdele, precum și țesături menite să « îmbrace », literalmente, încăperea « frumoasă », pereții fiind acoperiți atît cu țesături de lînă cît și cu țesături din fibre vegetale, gîndindu-ne în primul rînd la « ștergarele » de mare efect decorativ pe care le întîlnim în toate provinciile istorice.

În mulțimea țesăturilor românești un loc aparte îl ocupă așa-numitele « scoarțe », denumire sub care se înțelege o țesătură de lînă lucrată în două sau patru ițe și al cărei decor se realizează mai ales prin tehnica alesăturii. Scoarțele se țes la războaie orizontale, de veche tradiție în țara noastră, dar precedate în timp de războiul vertical, succesiunea celor două tipuri de războaie fiind atestată de descoperirile arheologice. Scoarțele, avînd urzeala

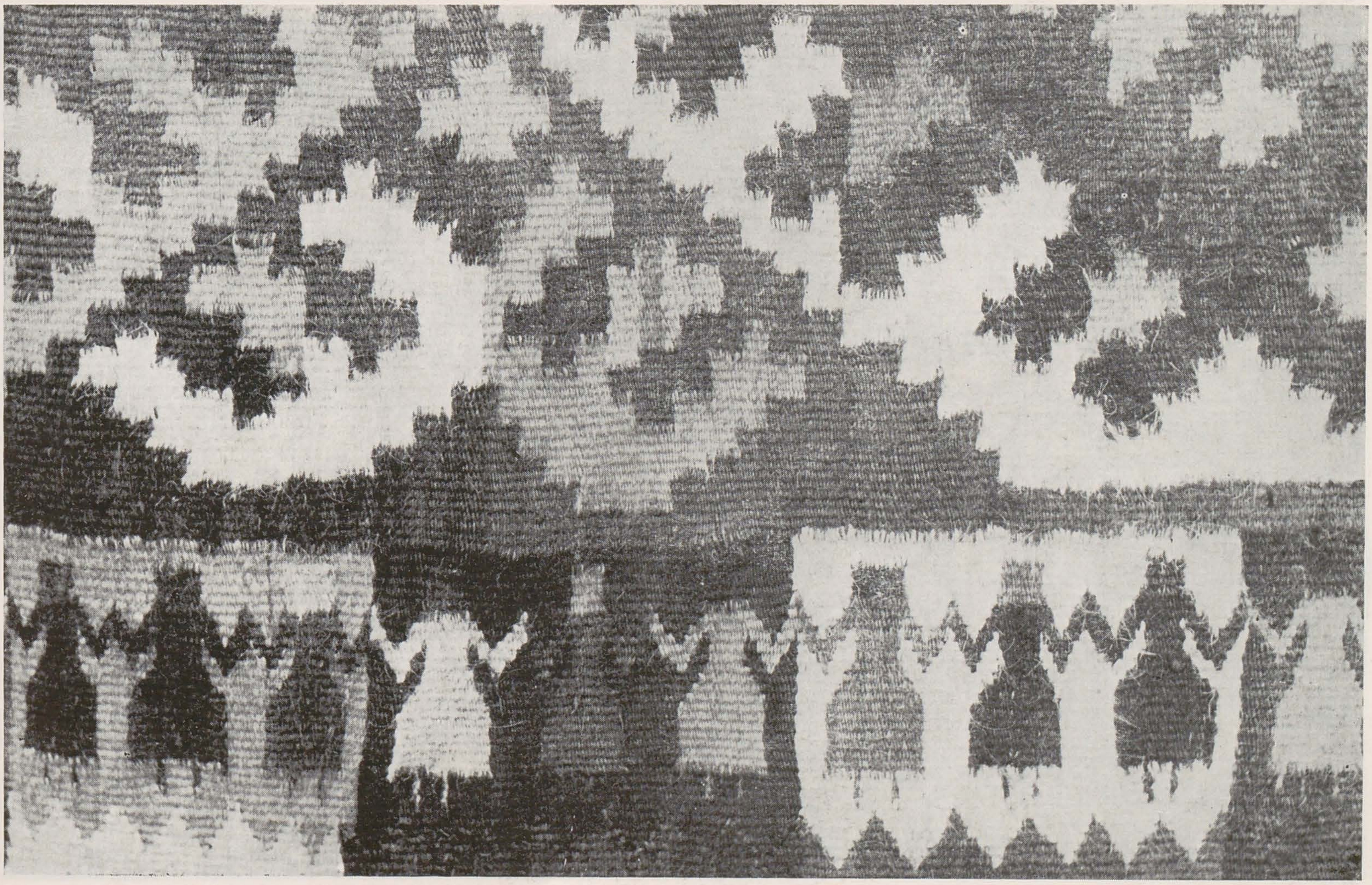


din fire mai groase de lînă, cînepă sau bumbac și băteala din fire mai subțiri de lînă, au două fețe, apropiindu-se prin tehnică de ceea ce se cunoaște sub numele de kilim. Decorul scoarțelor, așa cum am spus, se obține prin operația numită a « alesului », făcută cu mîna, și în care se concentrează nu numai măiestria femeii, ci și imaginația ei creatoare, zămislind din firele de lînă colorate un întreg univers de forme și culori. S-ar putea încerca o clasificare a scoarțelor românești pornind tocmai de la modalitățile de realizare a alesăturilor, patru fiind principalele variante ale tehnicii alesului.

1. Prima variantă este cea în care alesul se face în așa fel încît suprafața scoarței apare întretăiată de mici spații libere plasate la limitele dintre culori; urmînd trama perpendiculară a urzelii și a bătelii, decorul este realizat în linii și unghiuri drepte, conturul motivelor divers colorate fiind însoțite și de acele mici tăieturi pomenite și care înrudește, prin tehnică, scoarțele noastre de kilimele din Asia Mică din familia Karamani-urilor; împrejurarea că acest tip de alesătură, definind o familie importantă de scoarțe românești, se întîlnește în Banat, parțial în Oltenia, în Muntenia dar și în Hațegul avînd vechi și statornice legături cu Banatul și Oltenia, ne fac să ne gîndim la un contact prelungit al artei « kilimgioaicelor » din sudul României cu arta țesăturilor orientale, vehiculate sute de ani în Balcani de prezența otomană.

2. O a doua variantă este cea în care — spre deosebire de prima, în care suprafețele diferit colorate erau despărțite de spații libere — nu rămîn spații libere, suprafețele legîndu-se într-o textură unică, fără interstiții; explicația tehnică a continuității nemijlocite este simplă: firele bătelii de culori diferite se întîlnesc pe același fir de urzeală; din punct de vedere ornamental rezultatul este însă similar cu cel din prima variantă, contururile motivelor fiind realizate tot în linii și unghiuri drepte, conferind scoarțelor din Moldova și Maramureș, unde se practică această tehnică a alesului, aspectul geometric atît de riguros, caracteristic celor două provincii.

3. A treia variantă se aseamănă în anume privințe cu prima, în sensul că se recurge tot la lăsarea de



spații libere, dar aceste mici « tăieturi » în suprafața scoarței se fac într-un fel mai complicat, permițînd firelor să urmeze mai liber conturul diferitelor motive, nesilindu-l la o întretăiere exclusiv perpendiculară; conturul motivelor este în acest fel desenat cu îndulcirea unghiurilor, interstițiile fiind însă mai puțin vizibile ca în prima variantă; este o tehnică a alesului întîlnită în Oltenia și în Muntenia.

4. În sfîrșit, a patra variantă a tehnicii alesului este cea mai complicată, constînd în urmărirea liberă a motivului ornamental, firul bătelii realizînd din țesătură liniile curbe ale desenului; într-un fel scoarțele realizate în această tehnică a alesăturii se apropie de gobelinuri pe de o parte și de țesăturile copte pe de altă parte, caracterizate prin extrema minuție a țesăturii și prin complicata întrepătrundere a culorilor tinzînd să redea efecte picturale aproape; este tehnica în care sînt executate scoarțele oltenești în primul rînd, dar este întîlnită și la unele scoarțe muntenești, dobrogene și moldovenești.

Rolul decorativ al scoarțelor în interiorul țărănesc românesc, dar și în interiorul boieresc și mânăstiresc din veacurile trecute, este similar cu cel al tapiseriilor prețuite în mediile occidentale, deosebirea ținînd mai ales de sistemul decorativ folosit în unele și în celelalte. Din acest punct de vedere se pot face unele distincții și în cadrul scoarțelor românești. Astfel o vastă categorie a țesăturilor de tipul scoarței o constituie așa-numitele « lăicere » sau « păretare », lungi fîșii de țesătură de lînă, atingînd uneori 16—20 metri, înguste de 60—80 cm, care înconjoară pereții unei încăperi la înălțimea lavițelor sau a băncilor. Ornamentația vechilor păretare era foarte simplă: dungi verticale de culori alternante, de obicei două sau trei culori, succedîndu-se la infinit, fără limitarea vreunui chenar; cu vremea lărgimea dungilor a început să fie variată, apoi au apărut șiruri de puncte pe unele dungi, apoi linii sau valuri și, în sfîrșit, chiar motive « alese » predominant geometrice. Primele scoarțe țărănești propriu-zise au fost realizate prin coaserea laolaltă a două sau trei fîșii de aceste lăicere, principiul ornamental rămînind firește același, cel al succesiunii de vîrste colorate diferit. Pe lîngă aceste păretare sau scoarțe simple ca decor s-au dezvoltat însă și scoarțele cu compoziția organizată pe principiul cîmpului central limitat de un chenar deseori complicat prin multiplicare, compoziție ornamentală ce trebuie pusă pe seama producției destinată claselor avute și avînd legături și cu arta țesăturilor orientale. Scoarțe s-au lucrat în aproape toate zonele etnografice; firește că unele din ele s-au detașat prin frumusețea realizării tehnice și artistice, atrăgînd atenția colecționarilor din toată lumea. Sînt cunoscute scoarțele moldovenești, bănățene, muntenești, oltenești, maramureșene, hunedorene, figurînd în marile muzee ca adevărate opere de artă. Cele cîteva familii de scoarțe enumerate au anume caracteristici atît ca decor cît și în ce privește cromatica. Am aminti astfel, foarte pe scurt, că scoarța veche moldovenească avea un fond albastru sau verde — deși există vechi exemplare de scoarțe moldovenești pe fond roșu aprins — pe care sînt alese motive florale atît de stilizate încît aspectul general este acela al unui decor strict geometric. Între motivele frecvente ale scoarței moldovenești se află și « arborele vieții » de origine indo-persană, figurat adeseori ca un trunchi înalt formînd axul longitudinal al scoarței, orientat pe verticală, cu ramuri simetrice schițate sumar și cu păsările simbolice afrontate cîte două, în vîrf și pe ramurile laterale. O subfamilie extrem de interesantă a scoarței moldovenești o formează scoarța din părțile Covurluiului, Tecuciului și Vasluiului, în care apar personaje feminine încadrînd același motiv al arborelui vieții, în compoziții complexe, incluzînd și figurarea stilizată a unor animale.

Scoarța maramureșană, cea veche îndeosebi, era colorată în tonuri stinse de cafeniu, galben închis, verde; motivele geometrice încadrează siluete stilizate de oameni și animale, oamenii fiind deseori înfățișați ținîndu-se de mînă într-un motiv închipuind « hora », răspîndit în nordul Europei.

În Muntenia scoarța este dominată de motive geometrice, locul principal deținîndu-l rombul în diverse variante și compoziții, iar fondul fiind albastru închis, mărginit uneori de chenare numai pe laturile înguste ale scoarței.

Scoarța bănățeană are un cîmp central redus, închis de un chenar foarte lat; pe fondul roșu sînt alese motive geometrice dar și vase cu flori stilizate puternic; interstițiile rezultate din tehnica specială a alesului dau scoarței bănățene o notă aparte.

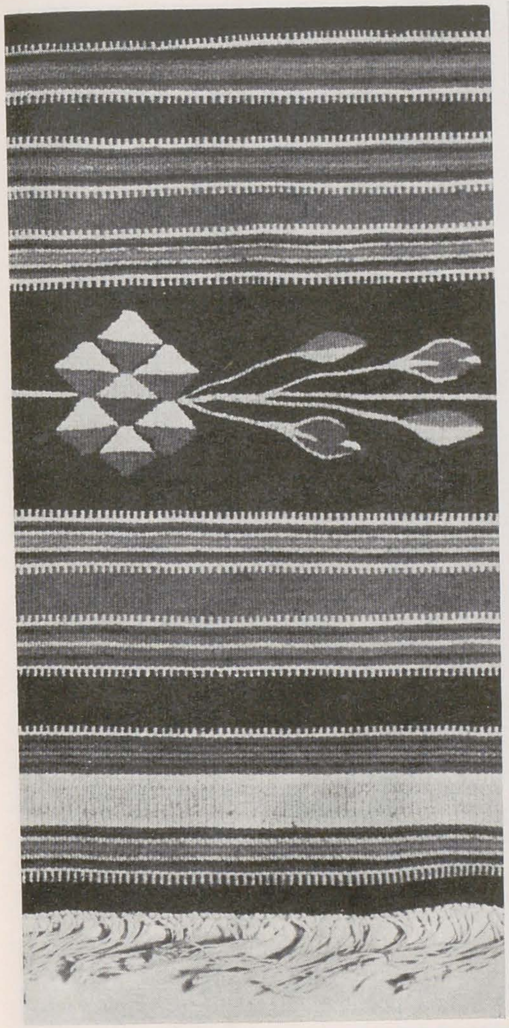
Scoarța oltenească se distinge prin marea vivacitate a coloritului dar și prin complexa compoziție: fondul roșu sau albastru este încadrat de un triplu sau cvadruplu chenar, crenelat uneori, sau închizînd cîmpul central în limitele unui pentagon, reminiscență a covoarelor rituale musulmane. Pe acest fond este reprezentată o întreagă lume de plante, animale, păsări și oameni, într-o ordonanță subtilă, plină de fantezie, în care regăsim cu surprindere, amestecate, ecouri orientale și ecouri occidentale. Uneori, scoarța oltenească produce impresia unei tapiserii « istoriate » în care compoziția de început a fost tulburată, detaliile preschimbate, iar înțelesul întreg redus la elemente devenite independente, aparent fără legătură. Așa se face că alături de lăcrămioare, de garoafe, apar călăreți, cămile, jupînese cu malacov și ofițeri în uniforme de roșiori sau de dragoni, totul recompus într-o atmosferă de poezie.

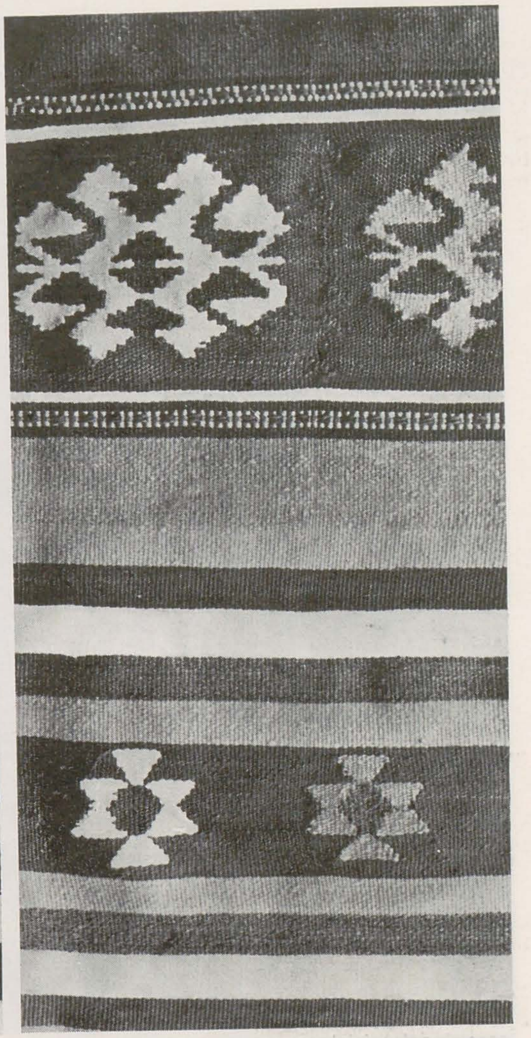
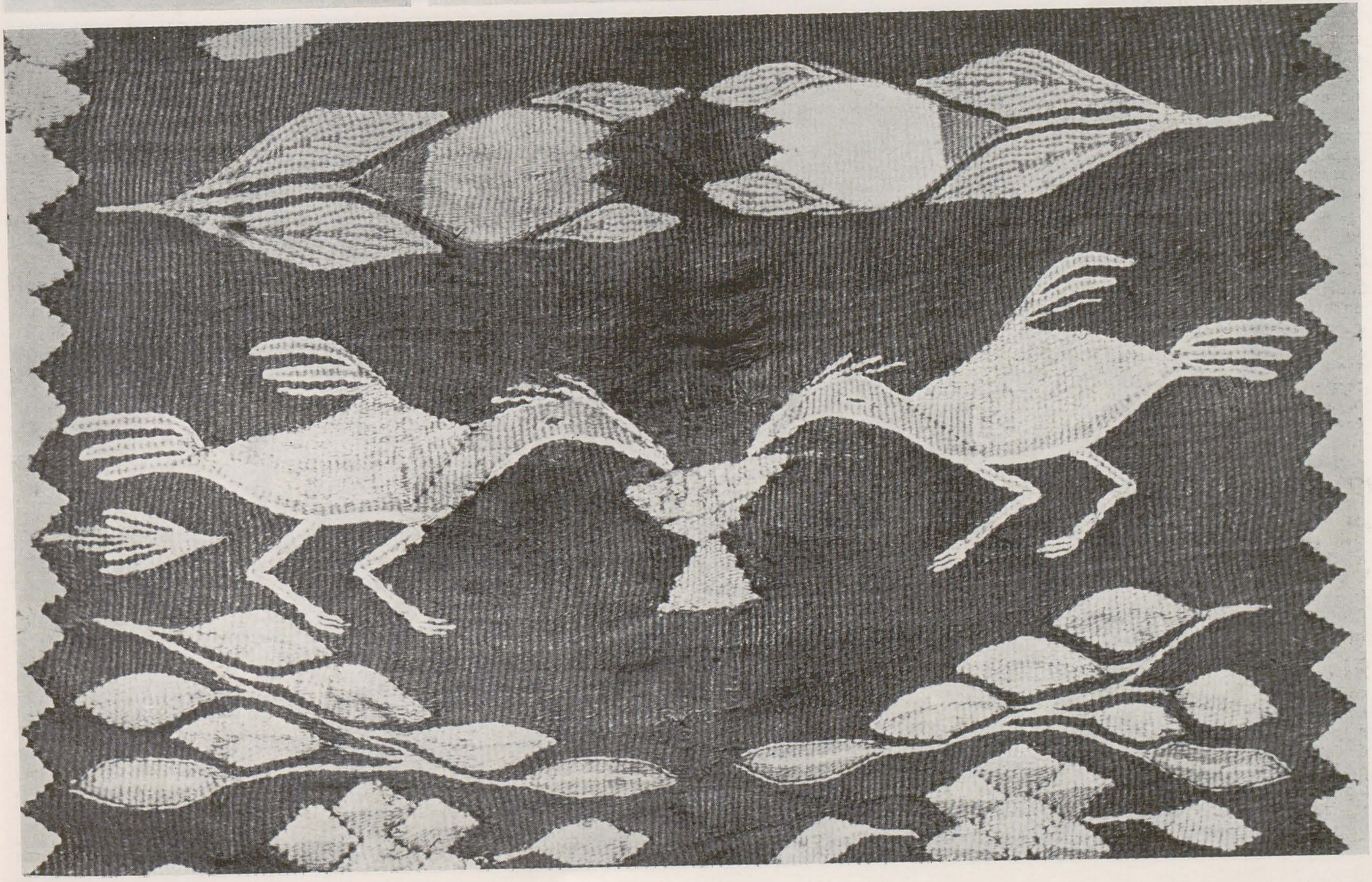
Efectul decorativ al scoarțelor în interiorul țărănesc românesc este impresionant: alături de tonurile profunde ale lemnului grinzilor și mobilierului, de strălucirea smalțurilor vaselor de ceramică, coloritul viu și armonios al țesăturilor acestea de lînă întregește fericit un ansamblu supus unei ordonări riguroase, afirmînd o concepție decorativă clară, rezultat al unei experiențe de viață și artistice multiseculare.

PAUL PETRESCU

---

1. Scoarță moldovenească din Comuna Curteni-Huși, Moldova; 2. Scoarță moldovenească (detaliu); 3. Scoarță maramureșeană din comuna Berbești; 4. Scoarță moldovenească decorată cu pomul vieții; 5. Scoarță oltenească, sec. XIX; 6. Detaliu de scoarță oltenească; 7. Lăicer; 8. Scoarță oltenească lucrată de cooperativa din Craiova; 9. Lăicer din Curtișoara (Gorj) (detaliu); 10. Scoarță oltenească (detaliu)



MEȘTEȘUG ARTISTIC TRADIȚIONAL

Între îndeletniciri, ocupații, meșteșuguri practicate de-a lungul culturilor constituite pe teritoriul țării, meșteșugul țesutului, cu origini pierdute în negura vremurilor, vădește acea continuitate riguroasă, care păstrează tradițiile și stimulează progresul (războiul de țesut orizontal se extinde la noi în secolele X—XII, cu cel puțin o sută de ani înaintea atestării lui în Europa occidentală, de exemplu). Răspunzînd satisfacerii unora dintre necesitățile fundamentale, legate de asigurarea îmbrăcămintei și a adăpostului, meșteșugul țesutului a fost practicat cu consecvență în limitele gospodăriei țărănești familiale, îndeplinind un rol important în industria casnică textilă, în cadrul căreia s-a dezvoltat cu autoritate arta țesutului, unul dintre produsele principale ale acesteia reprezentîndu-l covorul sau scoarța. În același timp, meșteșugul artistic al țesutului urmează cursul firesc al evoluției meșteșugurilor în general: din spontan devine organizat, din sezonier se transformă în permanent, din auxiliar în principal și specializat (se pot cita sate specializate în țesutul covoarelor ca de pildă Botiza în Maramureș, sau ateliere, ca cele de țesut kilimuri, în Oltenia, la Tîrgu Jiu, Craiova ș.a.). Drept urmare, valoarea recunoscută a covorului românesc, perpetuarea meșteșugului, existența încă vie a unor centre de creație și producție au asigurat împreună premise pentru integrarea artei țesutului covorului în viața socială contemporană ca activitate importantă răspunzînd comenzii sociale, cererii pieței interne și deopotrivă externe, solicitarea constituind astfel factorul care determină conceperea și organizarea unui întreg sistem de creație și producție cu pondere în viața economică și repercusiuni însemnate în viața socială. Cadrul prielnic de continuare și dezvoltare a artei covorului este asigurat în principal de cooperația meșteșugărească, în prezent existînd peste 50 de ateliere echilibrat răspîndite teritorial, în care lucrează mai bine de patru mii de țesătoare.

Folosind tipurile de unelte tradiționale — războiul de țesut orizontal și cel vertical (gherghef), de dimensiuni diferite (de remarcat posibilitatea folosirii dimensiunilor mari în ateliere) — și realizarea manuală a țesutului, aceste ateliere de covoare își păstrează caracterul de manufacturi artistice. Țesute din lînă, pe urzeală din bumbac, covoarele sînt de diferite tipuri după tehnica în care sînt lucrate — la gherghef sau la războiul orizontal — după calitățile firului de lînă utilizat și structura contexturii — desimea firelor.

În ceea ce privește compoziția decorativă, elementele ornamentale și gama cromatică în genere, se realizează în fiecare cooperativă tipurile tradiționale ale covoarelor și scoarțelor din zonele respective, adaptate ca dimensiune, compoziție ornamentală și cromatică interiorului modern. Adaptările și noile compoziții sînt rezultatul unei cercetări riguroase și al unei activități de creație responsabile, efectuată de artiști plastici și decoratori specializați în această direcție. Artistului îi revine astfel rolul de a păstra și fructifica, în raport cu preferințele beneficiarului, caracterul de autenticitate al obiectului.

Covorul oltenesc, socotit în general ca unul dintre cele mai valoroase și mai realizate tipuri de scoarță românească, fiind în același timp și cel mai solicitat, se lucrează în cea mai mare proporție în cooperativele de artă populară de la Tismana, Tîrgu-Jiu, Craiova. Covoarele oltenești sînt caracterizate prin compoziția bogată vădind un deosebit simț decorativ, prin predominanța elementelor decorative florale, zoomorfe și antropomorfe, prin utilizarea chenarelor ce au rolul de a sublinia, de a completa și a scoate în evidență compoziția cîmpului central. Coloritul dezvoltă armoniile tradiționale ale fondurilor vișinii, albastru-ultramarin, verde pastelat, roșu.

Tradiția covoarelor și scoarțelor (« lăicere ») moldovenești este continuată în producția de covoare a cooperativelor din Tîrgu-Neamț și Rădăuți. Folosindu-se alternanța ornamentelor geometrice dispuse în dungi transversale, se păstrează stilul sobru și rafinat al compoziției și cromaticii (verde, brunuri, roșu vișiniu, negru). Aceleași unități produc de asemenea și covoare moldovenești de dimensiuni mari în care sînt prezente ornamentele florale și vegetale geometrice stilizate, cu o compoziție complexă (se remarcă la acest tip prezența chenarului). Pe lîngă culorile amintite, pentru covoarele mari moldovenești se utilizează și nuanțe rafinate de albastru și roz. În ultimele decenii o mare frecvență o au în Moldova (și în multe alte părți ale țării) covoarele cu ornamente florale mari realizate cu culori tari pe fondul negru.

Covorul din Maramureș, ca una dintre cele mai remarcabile realizări a acestui gen în Transilvania, este utilizat mai ales ca sursă de inspirație în creațiile noi de panouri și țesături decorative pentru interior.

Covorul bănățean se lucrează în tehnica « kilim » — cu scăzătură pe puncte — și reprezintă o categorie aparte, putem spune, a covoarelor românești, caracterizată prin folosirea aproape exclusivă a ornamentelor geometrice și printr-o cromatică vie și contrastantă, în care predomină roșul, albul lăptos, violetul și verdele. Aceste covoare au elemente comune de tehnică, ornamentică și cromatică cu kilimurile balcanice.

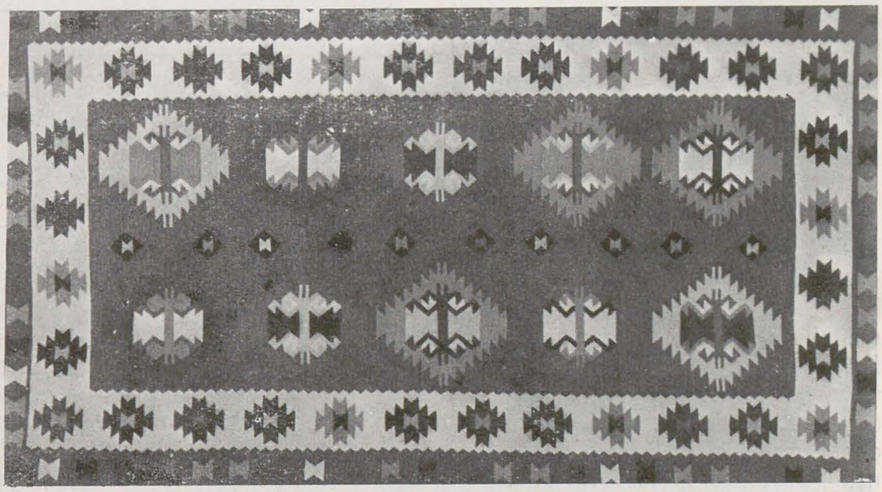
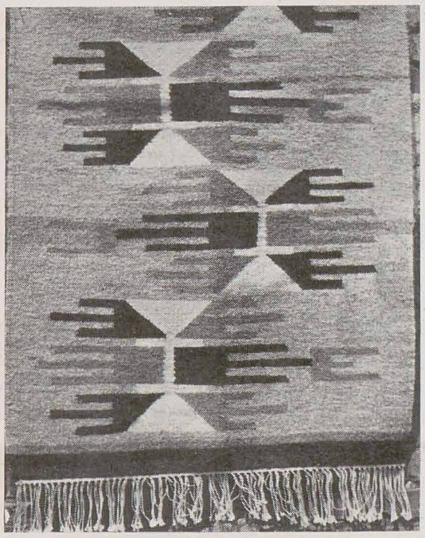
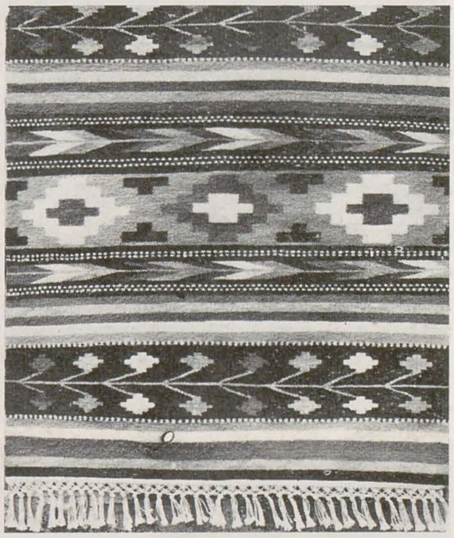
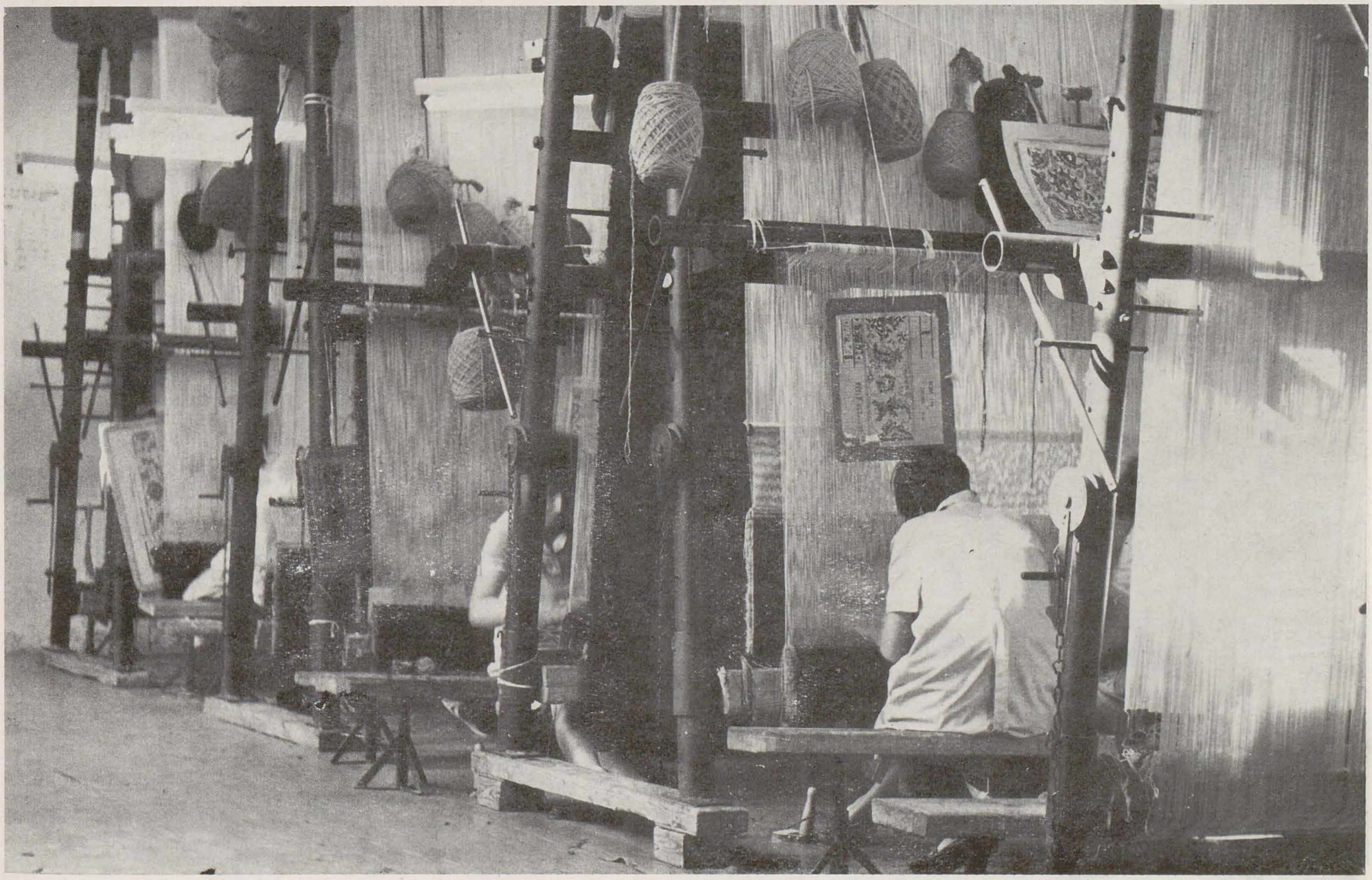
Tradiția scoarțelor din zona cu populație secuiască din Transilvania — județul Harghita — este continuată prin producția de covoare a cooperativei de artă populară din Miercurea Ciuc. Lucrate în diferite dimensiuni, mai frecvente fiind dimensiunile mici (carpete), acestea păstrează ornamente geometrice specifice — zigzagurile, liniile frînte — și cromatica în care predomină nuanțele de verde, brun, roșu, negru.

În afara tipurilor tradiționale se realizează și covoare cu compoziții moderne, din noi materii prime și în tehnici noi cum sînt covoarele din păr de capră pe urzeală de bumbac țesute în război vertical.

Experiența acumulată — privind deopotrivă creația și execuția — a făcut posibilă organizarea în ultimii ani, în unele ateliere ale cooperației meșteșugărești, a unei producții de tapiserie — piese unicat sau serie mică, realizate la gherghef. Concepute în viziune modernă, după cartoane create de artiștii plastici sau decoratori, și executate la un nivel tehnic remarcabil, competitiv pe plan internațional, tapiseriile certifică gradul înalt pe care meșteșugul artistic al țesutului îl atinge astăzi la noi.

OLGA HORȘIA

1,2. Aspecte de lucru; 3. Covor oltenesc; 4. Covor maramureșean autentic; 5. Covor modern valorificare după velință din Argeș, țesut din păr de capră; 6. Lăicer moldovenesc; 7. Aspect dintr-un atelier de țesut covoare.

JOLANTA OWIDZKA

Nu se poate vorbi de avangarda tapiseriei poloneze, de noi concepte în arta țesutului, fără a aminti, alături de Magdalena Abakanowicz, pe Jolanta Owidzka, « one of the acknowleged leaders in the fiber arts »*, cum o aprecia Jacques Baruch cu prilejul personalei, la Chicago (1977). Artista, ale cărei lucrări figurează în muzee, instituții și colecții particulare din Polonia și lumea întreagă, a fost o prezență decisivă pentru « turnantul » tapiseriei poloneze, la începutul deceniului șapte.

Rigoarea, disciplina gîndirii textile, un înnăscut simț al ordinii, tutelează producția acestei poloneze care a urmat solide studii academice la Școala Superioară de Arte Plastice de la Cracovia și Varșovia (1948—53), fiind o vreme membră activă a Studioului experimental de artă din Varșovia.

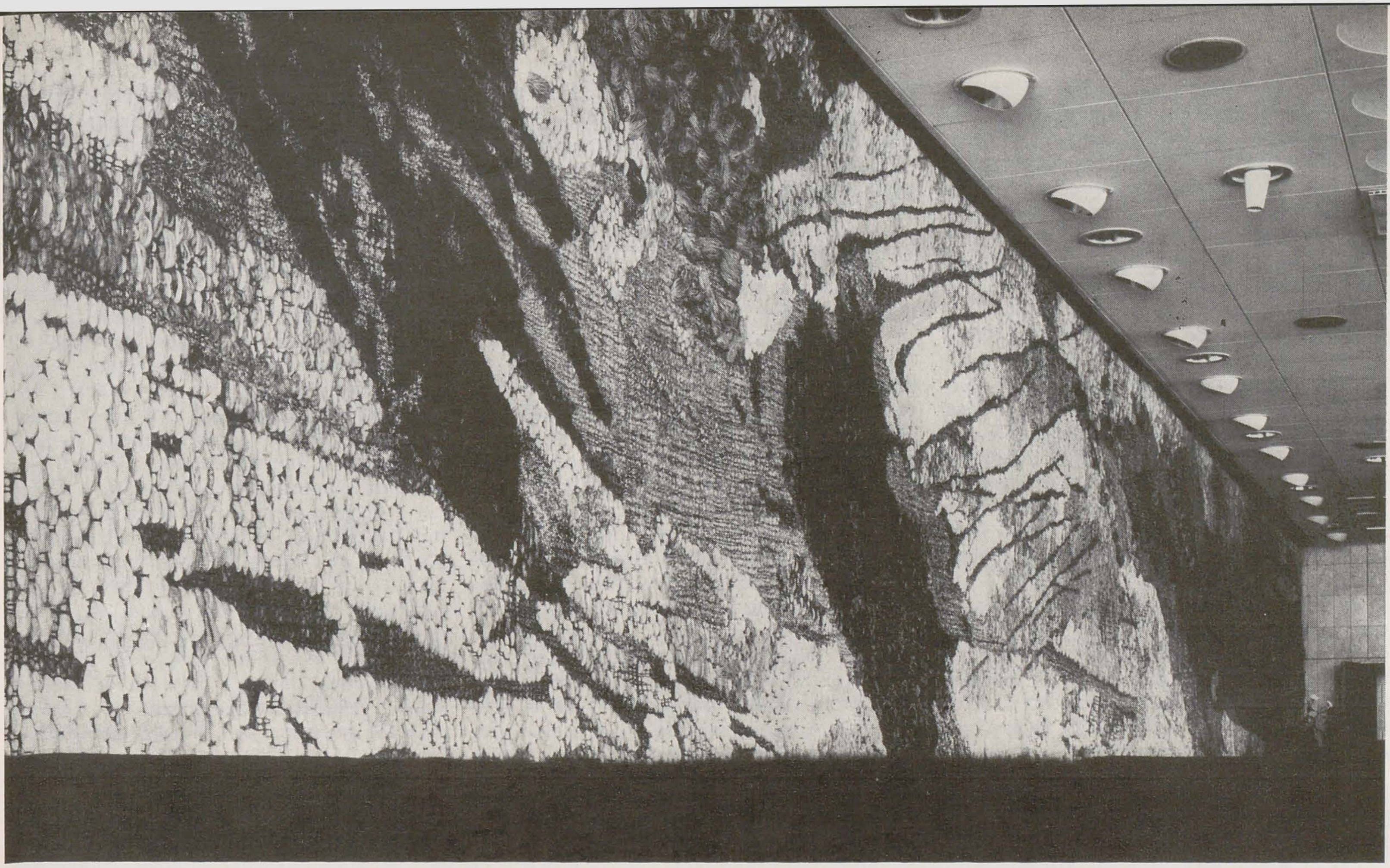
« *Scopul meu* — mi se confia artista — *este de a crea o formă logică și organică, în acord cu natura materialului și în consens cu mediul ambiant. Poți recurge și la modalități de lucru ce sugerează acțiunea hazardului, dar controlîndu-le, dirijîndu-le* » **.

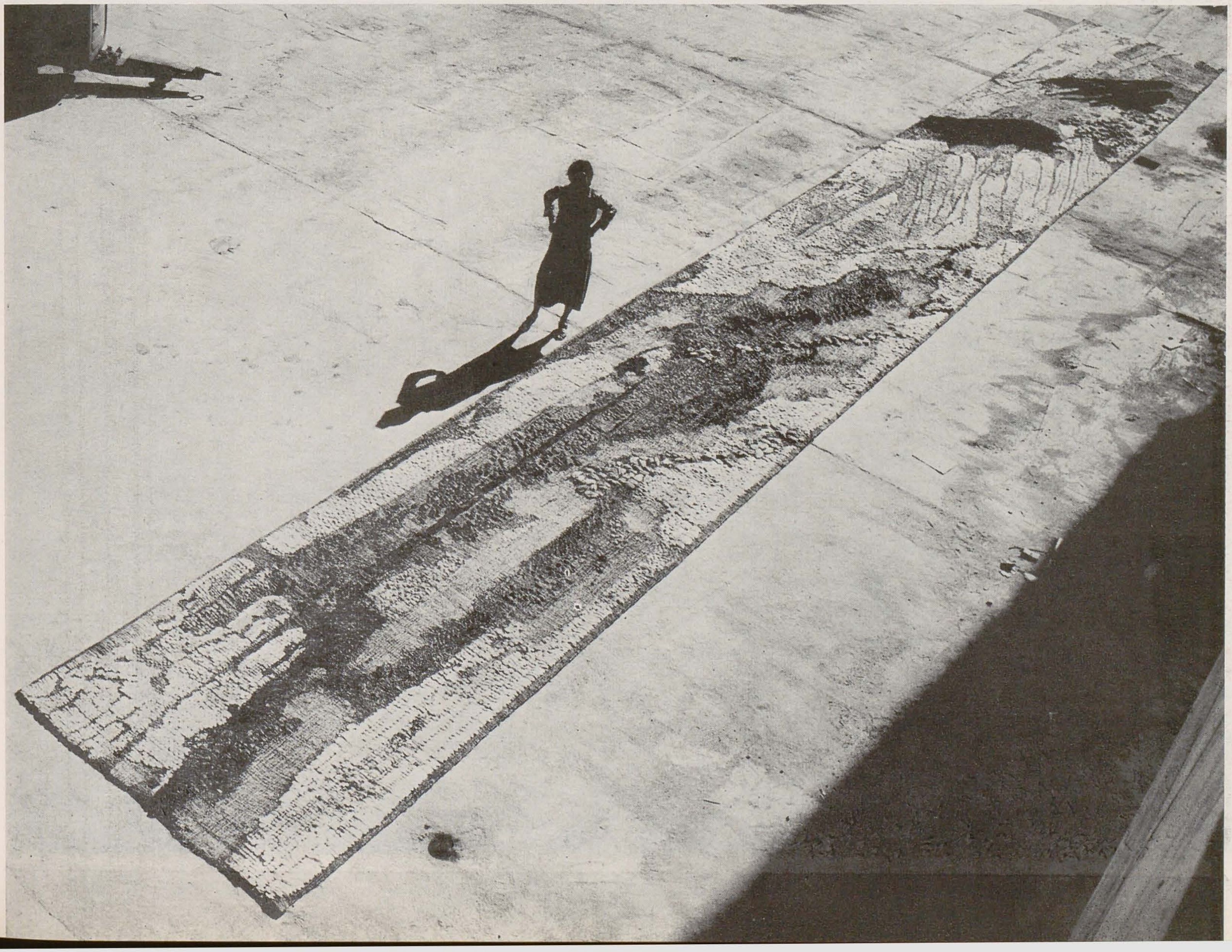
Pentru Jolanta Owidzka, varietatea și structura fibrelor textile, valorile lor tactile, au constituit punctul declanșator al unei noi inspirații. De aceea momentul alegerii materialului este la ea hotărîtor în concepția viitoarei tapiserii: dacă este vorba de lînă sau păr de cal, ea veghează să fie toarse special, cu un fir foarte gros, inegal ca grosime; apoi combină fire în culori naturale cu fibre vopsite chiar de ea, obținînd astfel efecte insolite. În cazul în care a optat pentru sisal, îl preferă pe cel deja utilizat pe un vapor. Am admirat o asemenea jurebie imensă (achiziționată de pe un vas) în atelierul varșovian al artistei. Avea o patină extraordinară și o prețiozitate rară. « E ca un obraz pe care citești urmele timpului. Asta-i frumusețea, asta-i lucrarea vieții » — a subliniat Owidzka. În experiențele recente, cu care am putut lua contact, în cadrul expoziției personale de la Muzeul de Istoria Textilelor din Lodz (decembrie 1977), ea face apel la benzi de piele (resturi ale unor curele de transmisie dintr-o fabrică), patinate de utilizare, benzi pe care le petrece printre firele urzelii, imprimînd un pronunțat relief sculptural suprafeței. Ideea i-a venit în urma happening-ului colectiv de la Andrychow (sudul Poloniei), unde se află o veche manufactură textilă. Fabrica

* unul dintre lideri recunoscuți în arta fibrelor

** dintr-o convorbire cu J.O., cu prilejul vizitei făcute în atelierul său de la Varșovia, în decembrie 1977.

1,4. Compoziția « Septembrie » în expoziția personală de la Galeria Clubului internațional al presei și al cărții Varșovia 1970 (250 × 80 cm; 250 × 80 cm, 250 × 45 cm, haute lisse, lînă, in, sisal, mătase naturală, stylon); 2,3. Tapiserie pentru cafeneaua hotelului Victoria (înainte de montaj), 230 × 1905 cm, haute-lisse (in, lînă, sisal, stylon);





a pus la dispoziție terenul, deșeuri textile, fîșii de piele ieșite din uz, șpanuri metalice și alte materiale de care aveau nevoie. Artistele au construit cadrele războaielor, au întins urzeala și au lucrat cu ce-au avut la îndemînă ; pe Jolanta Owidzka, bucățile de piele ce păreau a fi încorporat urmele unui îndelung travaliu, « ceva » din însăși substanța căldurii umane, au solicitat-o în mod special.

Urmărind modul de comportament al diferitelor materiale și capacitățile expresive ale tehnicii, ea supune variate fibre textile, pielea sau metalul aceluiași procedeu de tisaj sau tratează același material în multiple maniere de tisaj. De fiecare dată materialul răspunde altfel, de fiecare dată efectele de suprafață sînt altele. Asemenea explorări o pasionează și o definesc în cadrul « școlii poloneze », structurile sale fiind inconfundabile.

În compozițiile textile ale Jolantei Owidzka există mai totdeauna o « idee » de peisaj, o aluzie la natură sau la ritmurile ei. Artista merge adesea la țară, în plein-air, își notează impresiile, face crochiuri. Un astfel de crochiu — pe care l-am putut vedea în atelierul artistei — a stat la baza tapiseriei comandate pentru decorarea cafenelei de la Hotel « Victoria » din Varșovia și al cărei expresiv carton a fost inclus în personala de la Lodz (dec. '77). Desigur se percepe un raport între crochiul inițial și tapiserie, dar unul disimulat, schița nefiind decît punctul la plecare al unei imagini de tip abstract desăvîrșit ordonată.

Problema organizării spațiului, a modificării arhitecturii prin intermediul formelor țesute, constituie preocuparea centrală a artistei. În sensul rezolvării acestei probleme, ea concepe, încă de la sfîrșitul deceniului șapte, sisteme spațiale variabile, construite din elemente bidimensionale. Aceste elemente pot avea și statut de operă autonomă. Diferențiate prin culoare și structurile de țesătură, ele formează laolaltă o compoziție spațială « deschisă » care este totodată și o structură cromatică șanjabilă. Piese-modul, ele pot ocaziona multiple exerciții ambientale, putînd fi schimbate între ele sau suspendate la alte nivele ale spațiului. Un ansamblu de acest tip compus din 10 mici tapiserii pătrate, executate în tisaj plat, cu accente cromatice mai intense sau mai pale, dar aproximativ în aceeași gamă de brun, oranj, alb, a realizat J. Owidzka pentru Malgosia (Ohio) în vederea organizării unui interior înalt de 9 m. Benzi galbene, dispuse în diagonală, oblic sau vertical, străpungeau ecranul fiecărei piese, țesînd relații între cele 10 elemente componente, reunindu-le într-o compoziție spațială și cromatică de mare coerență plastică, ce nu excludea totuși inițiativa spectatorului de a propune noi sisteme spațiale.

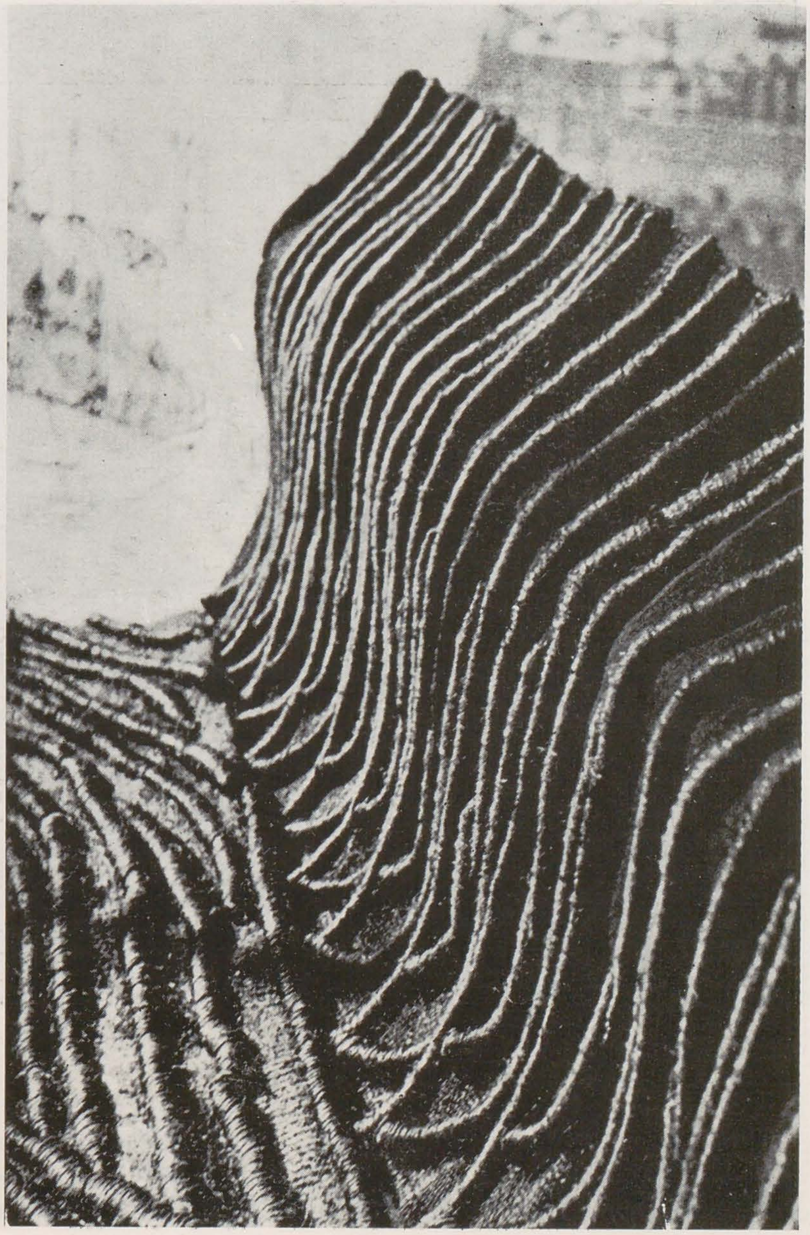
Discutînd asupra modului de transpunere al cartonului în țesătură, J. Owidzka mi-a vorbit despre dificultățile respectării concepției inițiale, despre necesitatea controlului permanent al artistului în procesul realizării tehnice : « Poți decide structura unei tapiserii dinainte ; dar nu o poți repeta mecanic. Trebuie să fii mereu prezent, să asiști permanent la transpunerea în țesătură. Cartonul e necesar pentru a respecta direcția ritmurilor. Uneori se întîmplă să sistez lucrul, pentru a găsi modul cel mai propriu exprimării unei idei textile. Țesătoarele sînt ,,mîinile'' mele, dar trebuie să fiu mereu cu ele, să gîndesc cu ele. Ar fi ușor să concep cartonul și să-l trimit spre executare unui mare atelier, dar, încheie ea gînditoare, iubesc materialul, tactilitatea lui atît de diversă, îmi place să-l simt, să-l colorez eu însămi ».

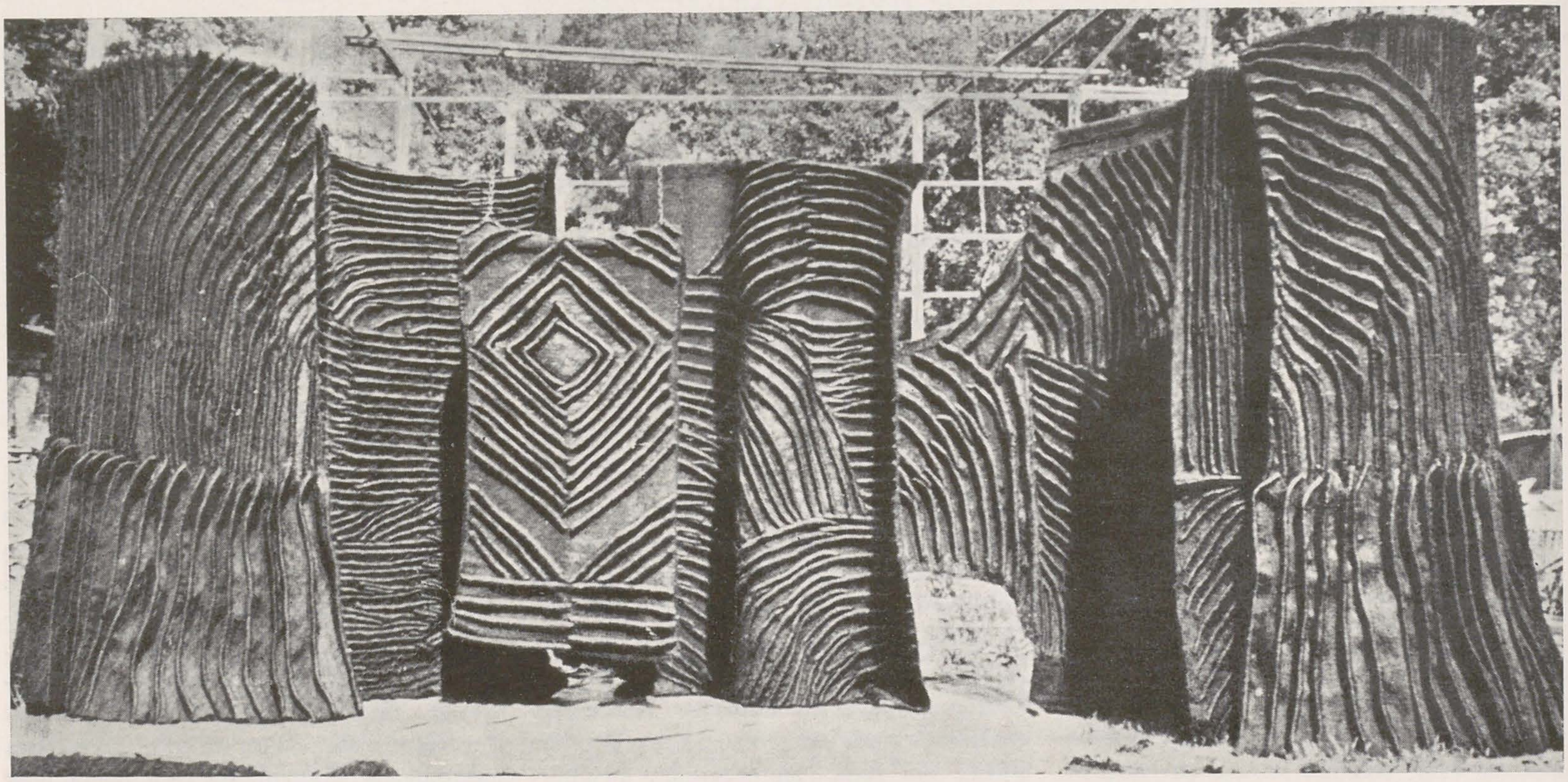
OLGA BUȘNEAG

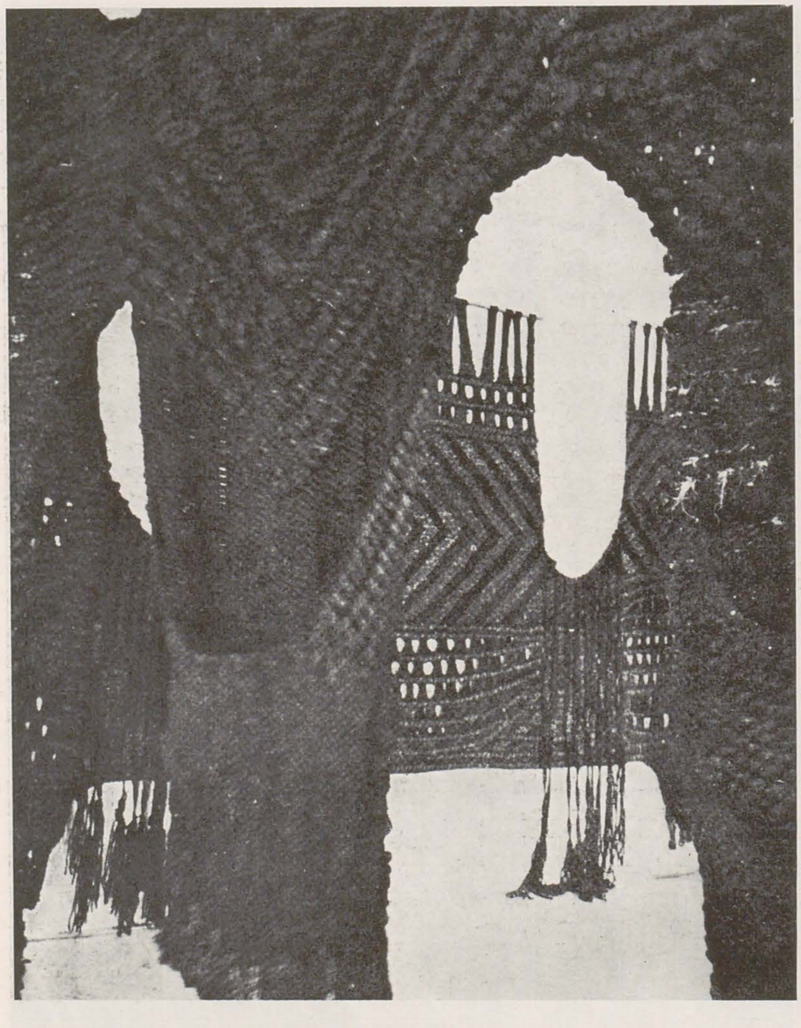
JAGODA BUIĆ

« nimic nu este pierdut dacă nimic nu este uitat »
J.B.

Jugoslava Jagoda Buić, « regina », împreună cu Abakanowicz, a Bienalelor de tapiserie de la Lausanne, a jucat un rol fundamental în înnoirea disciplinei țesutului. Aportul ei la constituirea tapiseriei ca formă de gîndire autonomă este esențial. « Apariția vastelor sale structuri, veritabile monumente ale spațiului, a fost evenimentul primelor bienale de la Lausanne » afirmă René Berger. La baza demersului novator al artistei stă o atitudine anti-gobelin, dorința de a elibera tapiseria de servitutea de a fi pictură transpusă, de funcția unui agrement decorativ. Începe prin explorarea tradiției, și anume a țesăturilor arhaice din zona Muntenegrului. « Hinter-grund »-ului artei țărănești și pastorale a acestui ținut muntos, imersiunii în fecunda vatră folclorică a Muntenegrului natal îi datorează acea forță primitivă, energia stihială ce constituie « cachet »-ul artei sale. Întoarcerea către « firul originar » este revelatoare: o uimește vigoarea, naturalețea și franchețea materialului, logica și sinceritatea meșteșugului, posibilitatea de a opera liber







1. Reflexe albe I, detaliu 1975
2. Despre Vis, despre Soare, despre Piatră (detaliu), 1975
3. Environment negru, 1975
4. Triptic, 1969/70
5. Flexiune neagră, 1975

cu urzeala și băteala. Examenul structurilor primordiale și înțelegerea « subconștientului materialului » îi dau impulsuri neașteptate în abordarea problematicii contemporane a artei liniі. Ajunge la concluzia că trebuie să reevalueze posibilitățile expresive ale materiei și tehnicii și să spargă tradiționala suprafață plată a tapiseriei, că trebuie să recurgă

la noi materiale, la noi tehnici și la noi principii de construcție. Elementele dintotdeauna ale tisajului — materialul, tehnica, structura, forma — sînt ridicate prin opera ei la nivelul unei superioare înțelegeri estetice.

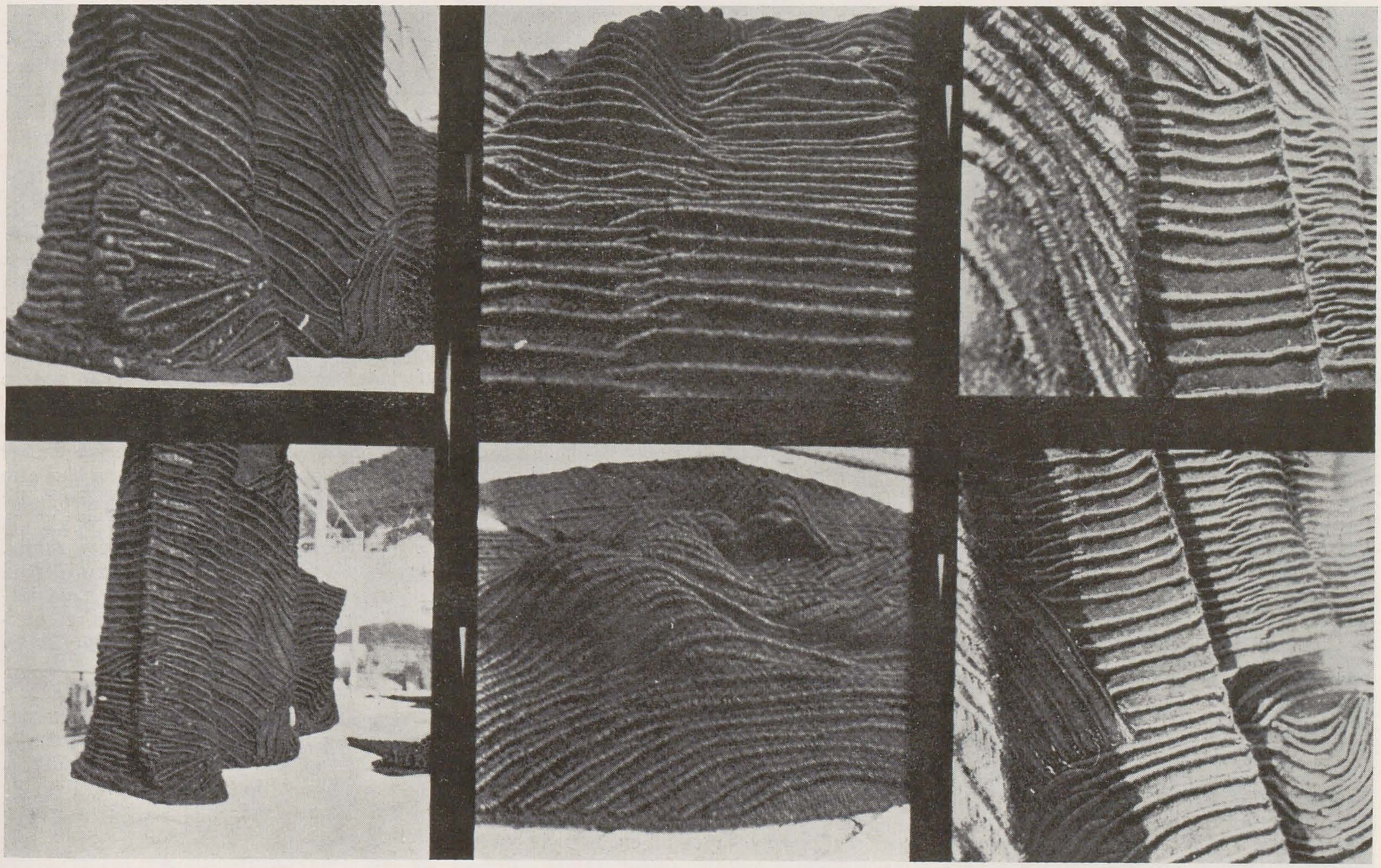
În 1966 lucrează prima tapiserie tridimensională. « Doream — afirmă artista — ca omul să trăiască tapiseria spațială ca armonie cu celelalte coordonate spațiale [. . .], doream ca tapiseria să creeze un nou spațiu imaginar, prin compoziția reflexelor. Nu vroiam ca ea să reprezinte date vizuale existente, ci să exprime necesități psihologice și fiziologice, să scoată la iveală valori imaginare ». Un « program » de a integra spațiul și de a da valoare umană ambientului, de a stimula viața și visul, program pe care opera sa l-a urmărit consecvent.

Ceea ce m-a frapat în întîlnirile cu tapiseriile Jagodei Buić la Kunsthalle — Düsseldorf și apoi la Galeria « Alice Pauli », Lausanne, a fost forța mitică a materiei, climatul de exuberanță dionisiacă pe care îl degajau împletiturile fruste din lînuri naturale, păr de capră, păr de cal, mătase, sisal.

Țesăturile sale pun în evidență energia latentă a materialului, calitățile fibrei, mecanica plină de surprize a înnodatului. Executate în manieră monolitică sau prin metoda montajului, formele țesute ale Jagodei Buić (fie ele reliefuri textile sau organizări de tip environment) evocă forța primordială a elementelor naturii, poezia sălbatică a coastei dalmate, turnurile și cetățile ei, iradiază o vitalitate neînfrîntă, solaritatea triumfătoare a sudului. Culorile utilizate (alb, negru, roșu, brun, gri, verde), în mare parte culori naturale, sînt în slujba atmosferei emoționale urmărite. O compoziție spațială în roșuri țărănești închipuie un portal solemn, marcat de acțiunea timpului, cu suprafața brăzdată de caneluri sau supraînălțată de torsade ; ziduri textile, încărcate de cordaje și lamele, susținute de contraforți, străjuite de donjoane (multiple variante cromatice în alb, negru, brun-verzui) recheamă arhitecturi legendare ; suprafețe cenușii, tăiate diagonal de lamele cu înclinări atent studiate, sugerează adierea brizei pe suprafața încrețită a unei mări de plumb ; reliefuri textile din verzuri coclite, inedite configurări lamelare reconstituie țărmuri accidentate, iar un suport dreptunghiular plan din care crește un adevărat sistem de tubulaturi pare un simbol al fecundității pămîntului-mumă ; alteori din ecranuri textile liniștite izbucnesc structurile lamelare ale unor sori incendiari. Alături de aceste scenografii de castele și peisaje marine vital exultante, anfilada unor imense și hieratice personaje textile (inspirate din Macbeth) introduce o notă terifiantă. Inumerabile structuri și organizări spațiale, un belșug de emoții, sugestii și semnificații pe care Jagoda Buić le scoate la iveală operînd magistral doar cu « stihia » fibrei textile. Și dacă e s-o ascultăm pe artistă, această « revoluție » care a tulburat disciplina lînei este în primul rînd rodul meditației :

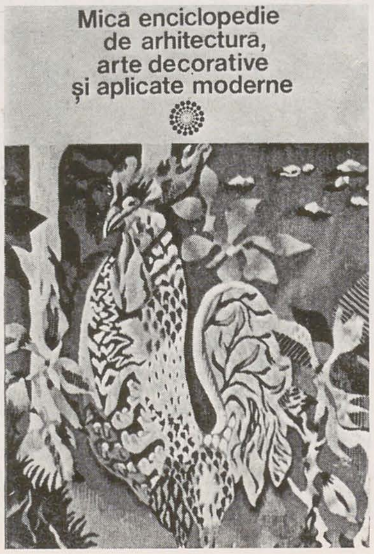
« Problemele și dificultățile care apar la transpunerea în realitate a visului meu m-au solicitat totdeauna să lucrez mult. Dar starea mea firească este contemplația ».

OLGA BUȘNEAG



Structuri, 1972—75

MICĂ ENCICLOPEDIE DE ARHITECTURĂ, ARTE DECORATIVE ŞI APLICATE MODERNE



Este un fapt cunoscut că definitivarea indexului constituie dificultatea prioritară pe care și-o asumă autorul unui lexicon. Aceasta deoarece opțiunile sînt ele însele rezultatul unor lucrări asupra materialului în care au fost antrenate puncte de vedere, criterii și evaluări. Argumentele selecției — detectabile de regulă din chiar organizarea dicționarului — impun de multe ori o expunere explicită fie pentru a justifica tratarea unitară a unei multitudini de termeni diverși, fie pentru a verifica măsura în care absența altora este pur și simplu omisiune sau, din contră, consecința unei opțiuni determinate. Sumarul acestei cărți, așa cum l-a alcătuit Paul Constantin, comportă discuții de principiu chiar dacă omisiunile nu sînt esențiale iar opțiunile acoperă domeniul investigat. Mai întîi trebuie reținut că această « Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne » (Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1977) este concepută ca un lexicon de stiluri, tendințe și genuri plastice, iar nu ca un dicționar de autor, consecința imediată fiind lărgirea sumarului cu termeni care în accepția strictă a titlului nu și-ar fi justificat includerea.

Fără a intra în probleme de taxonomie, estetică, de clasificare a exprimărilor plastice, alăturarea arhitecturii spectacolelor de sunet și lumină sau a scenografiei artelor decorative ridică probleme. Ceea ce explică însă alăturarea lor este spiritul de sinteză prin care practica lor a contribuit la constituirea plasticității moderne. Preluînd experiențele picturii și sculpturii, arhitectura, artele decorative și aplicate depășeau prin dimensiunea utilitară hiatusul pe care plastica « pură » îl crea în ordinea vizuală. Frapantă în pictură, morfologia cubistă cîștiga simpatizanți prin imprimeurile Soniei Delaunay. Contribuția acestor arte nu s-a limitat doar la a proba necesitatea, legitimitatea și logica artei moderne, dar prin aceasta a creat ambianța și stilul epocii. Articolele consacrate Baletelor ruse, Baletelor Suedeze sau Teatrului Golubaia Ptița se justifică mai ales prin rolul imens pe care l-au deținut în crearea mentalității, a climatului artistic, și mai puțin printr-o contribuție plastică nemijlocită (cu mențiune specială pentru scenografia Baletelor ruse, a cărei implicare în evoluția picturalității nu poate fi negată).

Alte articole precum Atelierele reunite pentru meșteșuguri artistice, Atelierele vieneze sau toată litera U interesează mai mult organizatorica și administrația artei, apreciindu-le sub acest aspect ca neesențiale.

Designul este tratat sumar și cu referire exclusivă la designul industrial. Nu mai puțin important și complementar lexiconului ar fi fost cuprinderea designului grafic. Aria de cuprindere, mergînd de la scriitură și caractere tipografice, copertă și ambalaj, și pînă la afiș și reclamă, îi îndreptățește statutul de constantă ambientului cotidian. În economia lucrării designul impunea o analiză amplă, un spațiu mai larg, corespunzător ponderii sale sociale.

Problemele pe care le implică « mica enciclopedie . . . » sînt în special probleme de sistematică plastică, includerea în index a unui termen sau altul subînțelege un răspuns deja dat. Mai sînt de semnalat unele erori lejere de informație. Exemplificăm : în capitolul consacrat constructivismului se atribuie respectivei mișcări oarecari oscilații proletcultiste, ceea ce nu corespunde corectei evaluări a mișcării. Obiectele « Letatlin » aparțin mai curînd propunerilor de tip utopic decît unui design aeronautic pozitiv — cum se susține. Macheta Monumentului Internaționalei a III-a — operă ce a dobîndit un coeficient de notorietate iconografică — a aceluiași Tatlin, este realizată în lemn iar nu în metal. Grupul « Valetul de caro » este fondat de I. Mașkov, lui Mihail Larionov revenindu-i numai conducerea grupului « Coada de măgar ». Cu siguranță, o supervizare finală atentă ar fi eliminat respectivele inexactități. Și desigur o ediție viitoare. Revenind la design : în ce măsură el trebuie să-și găsească locul într-un dicționar de artă aplicată și decorativă este controversat.

La fel în cazul scenografiei, mai ales că în tratarea articolului Paul Constantin face dese referiri la arhitectura sălii de spectacol și a locului dramatic propriu-zis. Nu este cazul dezbaterii acum a acestor probleme, rezumîndu-ne la a indica una din omisiunile lucrării. Dacă tapiseria (era desigur utilă și cuprinderea artelor textile, avînd în vedere cel puțin ponderea textilelor imprimate pentru arta 1925) se bucură de o expunere amplă, ceramica și sticlăria nu sînt tratate în cadrul unor articole distincte. Nu este omisă contribuția unui Gallé sau Tiffany, dar evoluția genului — așa cum s-a procedat în cazul tapiseriei — a fost omisă din sumar. Nu ar putea fi neglijată contribuția unui Lalique, ceramica lui Picasso sau experiențele Vasarely sau Poliakoff în cadrul manufacturii Rosenthal, ca să nu mai amintim de școala românească contemporană.

Sigur că în legătură cu volumul lui Paul Constantin pot fi puse în acord sau în dezacord mai multe puncte de vedere. Ceea ce constituie însă în mod cert un merit al lucrării este imaginea ordonată pe cîteva linii de forță a momentului artei 1900 și a stilului 1925.

De fapt Paul Constantin are și meritul de a fi deschis o cale de acces într-un domeniu în care bibliografia românească este deficitară. Trebuie recunoscute « Micii enciclopedii de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne » calitățile unui instrument de informare și util.

MIHAI NICOLAE

ŞERBAN GABREA

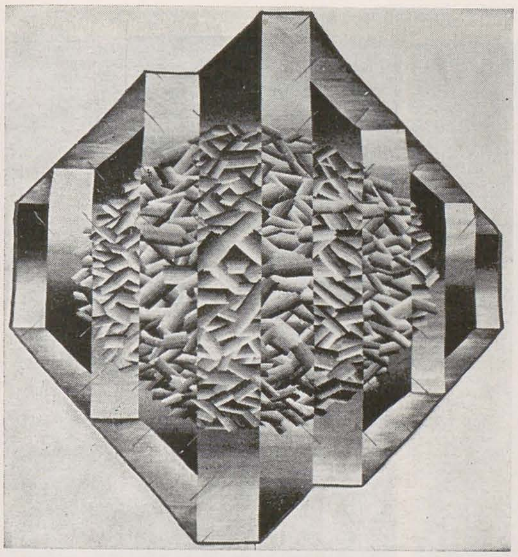
Pentru Şerban Gabrea tapiseria constituie un domeniu al echilibrului. Caracterizat de o mare putere de investigare, de o mare disponibilitate pentru nou, el caută mereu modalităţi de exprimare fără prejudecata fixării într-un domeniu de creaţie, tinzînd (cum o demonstra una dintre cele mai recente expoziţii ale sale) spre un ambient semnificant. Neliniştea (în sensul în care e contrariul dinamic al unei linişti statice) ce îl împinge mereu pe artist spre descoperirea unor posibilităţi inedite de inserare a esteticului în realitate (şi nu, deci, de producere a unor replici estetice ale realităţii) transpare şi în gesticulaţia penelului, atunci cînd Şerban Gabrea pictează. Lucrările sale de pictură (dintre care exemplară ni se pare cea prezentată în 1974 la expoziţia Artă şi energie) orientează pe mari direcţii de mişcare aceste infinite pensulaţii, trasee ale unor gesturi ce încearcă să umple vidul — un vid în care spaţiul primeşte echivalenţa temporală).

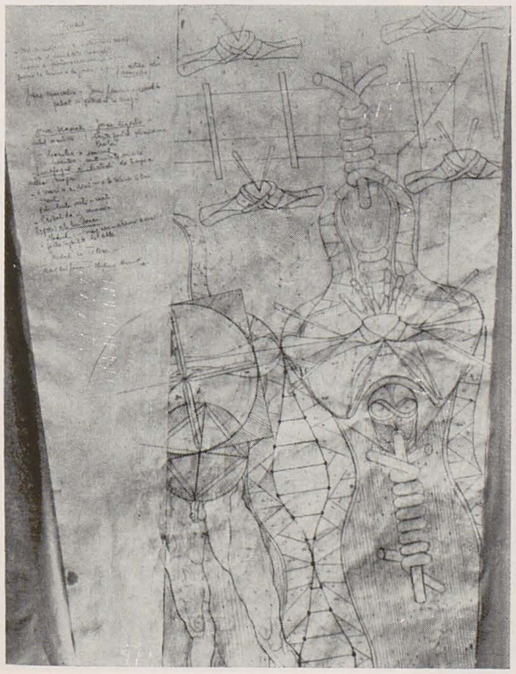
Este cu atît mai semnificativ faptul că în tapiserie artistul dă curs unei nevoi de rigoare. Păstrînd agitaţia unei multiplicităţi de semne, suprapune acestei mişcări ce rămîne secundă un dublu efort de detaşare, geometrizînd semnele (sau încărcîndu-le cu o semnificaţie precisă) şi organizînd aceste cîmpuri agitate într-o ordine spaţială riguroasă. Mişcarea condensată în « nuclee energetice » creează senzaţia unei deschideri spaţiale ce transformă suprafaţa tratată doar aparent decorativ în imaginea unui spaţiu în mişcare.

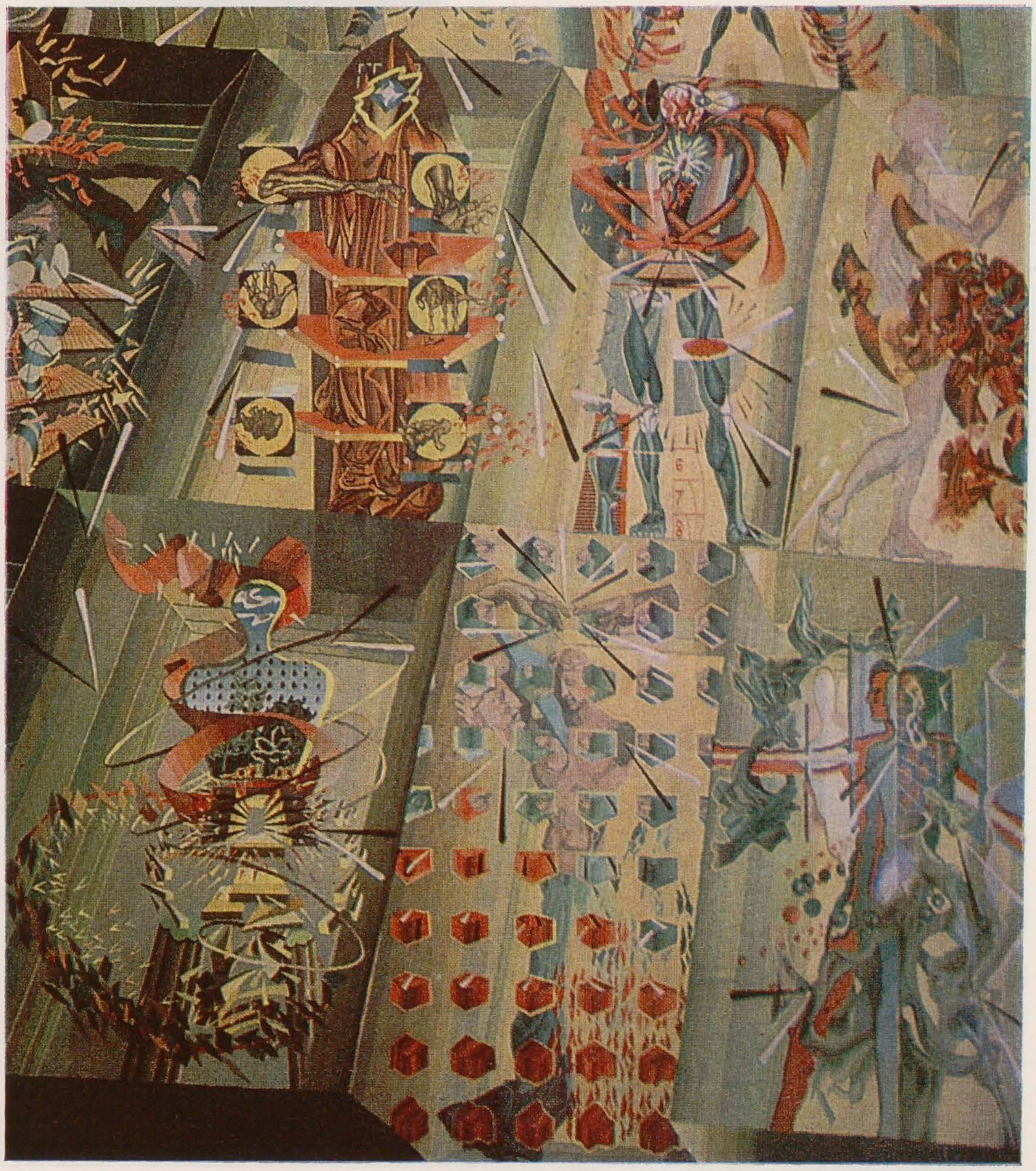
Transferul de gesticulaţie spontană, proprie picturii, în obiecte cu destinaţie ambientală şi expresie decorativă defineşte contribuţia lui Şerban Gabrea la evoluţia artei decorative româneşti contemporane, contribuţie a cărei valoare o confirmă distincţiile obţinute la mari manifestări ale genului, cea mai recentă fiind premiul întîi ex equo la Quadrienala de artă decorativă de la Erfurt.

ALEANDRA TITU

1. Compoziţie, haute-lisse; 2. Ionas, desen pregătitor; 3. Teatrul, detaliu (în colaborare cu Florin Ciubotaru)







LUCREZIA PACEA

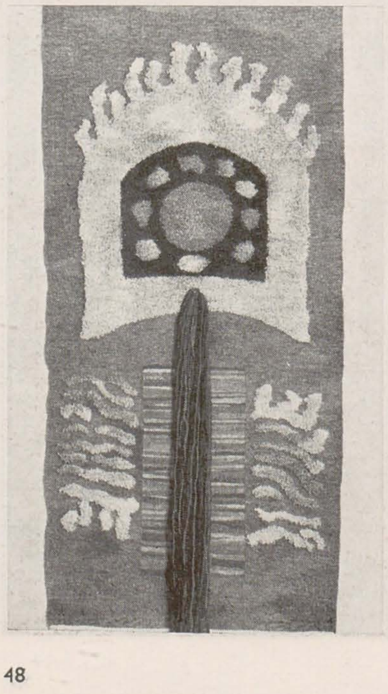
Tapiseriile Lucreziei Pacea rețin prin austeritate expresivă, prin discreția rafinată a cromatismului. Artista nu urmărește efecte rapide și violente ci valorile durabilului. Țesătura este pentru ea suport purtător de imagini și totodată tehnică care-și ajunge ; ea pune în lumină creșterea rolului materialului și acțiunea sa asupra elaborării formei. Executate în păr de capră — pentru a cărui tactilitate, căldură și organicitate a manifestat dintru început o specială afecțiune — tapiseriile Lucreziei Pacea sînt studii, urmărite pe un lung parcurs, pe tema « zborului », « pendulului », « florii » sau, mai rar, a « chipului uman ». Anecdotica, supusă unui proces reductiv și împinsă către simbol, este conjugată cu mesajul și valorile materialului în cromatica căruia teroasele și griurile calde domină. Mari cîmpuri netede, în « haute lisse », dialoghează cu elemente mai agitate care irup în spațiu : franjuri, reliefuri textile realizate prin buclaj (« punct » specific tisajului din munții Pindului), traforuri. Artista operează cu valorile de structură ale țesăturii, fără a renunța la valorile picturale și sculpturale ale ecranului textil, obținînd compoziții în care decorativul și plasticul colaborează ca elemente constitutive de egală importanță.

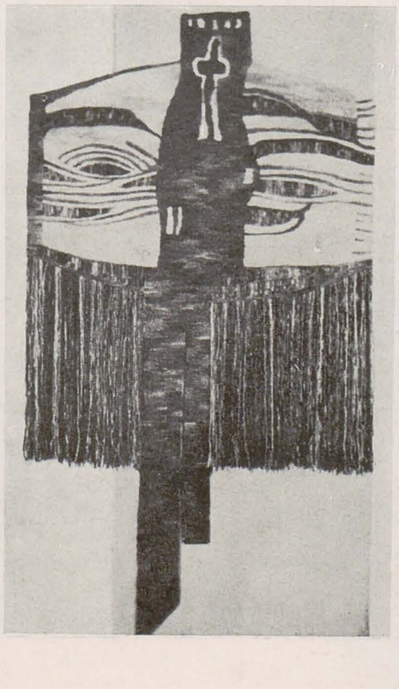
Fastuozitatea sobră și coloritul grav al acestor piese, frusta lor materialitate, încorporează o vitalitate primară, căldura unor vetre pastorale, climatul de baladă al copilăriei petrecute în îndepărtata, fabuloasa Macedonie a obîrșiei artistei.

Între tapiseriile Lucreziei Pacea ne simțim « acasă », înconjurați de mireasma aspră a unor tărîmuri și oameni legendari.

OLGA BUȘNEAG

1. Fragment de compoziție, haute-lisse; 2, 3 Tapiserii; 4. Zbor, haute-lisse; 5. Pasăre, haute-lisse

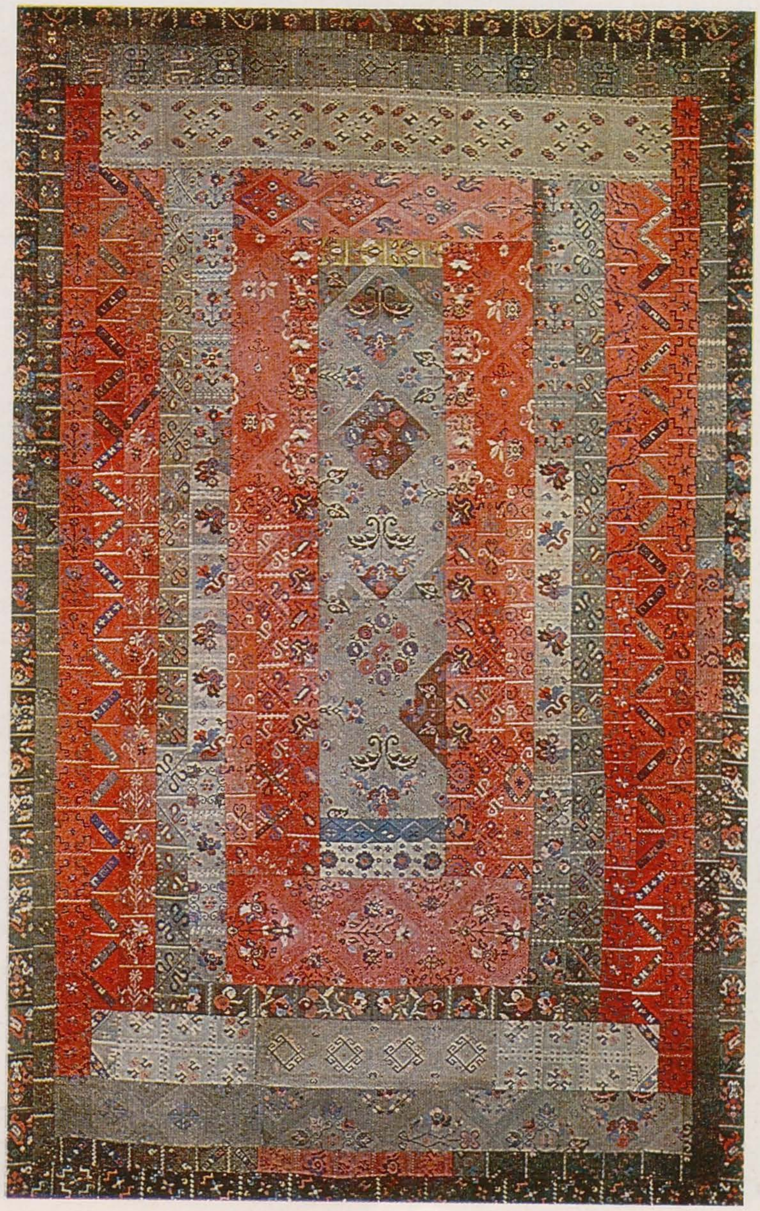


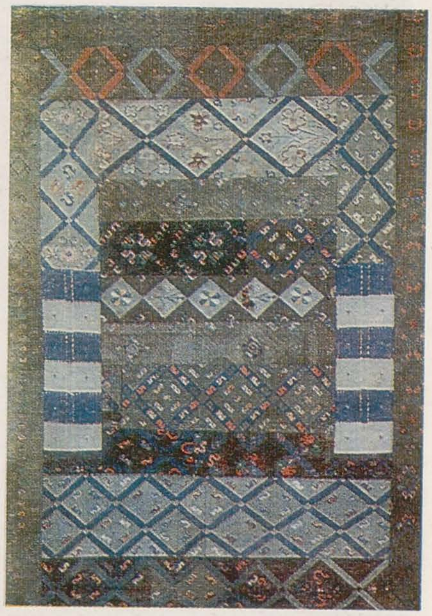


LENA CONSTANTE

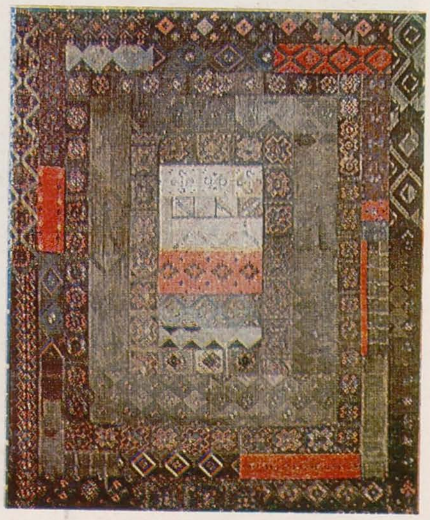
Premiul Quadrienalei de la Erfurt, încununînd prima înfățișare în străinătate și la un concurs internațional a tapiseriilor Lenei Constante, este un semn al interesului, al aprecierii pe care opera artistei le suscită pe bună dreptate. Integrabile tapiseriei, dată fiind dilatarea sferei genului, cu care de fapt au comun statutul de « mural-nomad », aceste lucrări, de o acută modernitate a morfologiei (putînd fi asociate într-o măsură colajului ca și patch-work-ului), morfologie derivată însă din vechi tradiții ale textilelor din sud-estul european, ne sînt contemporane prin cantitatea de frumusețe perfectă pe care o conțin în organizarea lor compozițională, prin esența de cultură populară românească pe care în mod concret se întemeiază. Materia primă este alcătuită din fragmente de broderie țărănească decupate de pe mînecile și de pe piepții unor ii din Țara Pădurenilor ajunse în stadiu maxim de uzură, imposibil de recondiționat sau de conservat, practic inutilizabile. Eliberate de rostul lor ornamental din ansamblul piesei vestimentare, broderiile rămîn simple semne ale unei scriituri geometrice textile pe care artista o va investi cu semnificații noi, într-o creație nouă, inedită, originală. Reorganizarea materialului în procesul de creație se efectuează pe principii de rațiune compozițională, relațiile ce se stabilesc între părți, între fiecare parte și ansamblu corespunzînd unei desfășurări ritmice — simetrie, asimetrie, euritmie, întemeiate deopotrivă pe desen și pe culoare, roșu și negru, de fapt infinite nuanțe ale culorii pure, degradate și transformate de uzura iei. În același timp reorganizarea implică un spor calitativ al expresiei artistice, fiind orientată spre obținerea figurării poetice-metaforice a unor motive — proprii creatorului sau tradiționale și străvechi, al porților, al grădinii, al cetății, al pomului vieții etc. etc. Lucrările au darul de a îmbrăca pereții interiori ai spațiului arhitectural modern înnobilîndu-l, asocierea unui mai mare număr de lucrări reconstituind sau comunicînd explicit universul artistei, un univers mirific, de poezie, de basm, de legendă, de mit strămoșesc.

HORIA HORȘIA





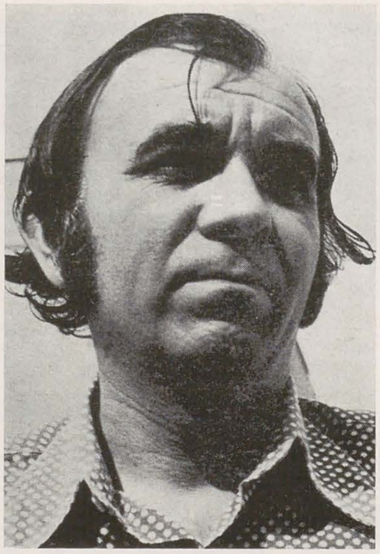
Tapiserii



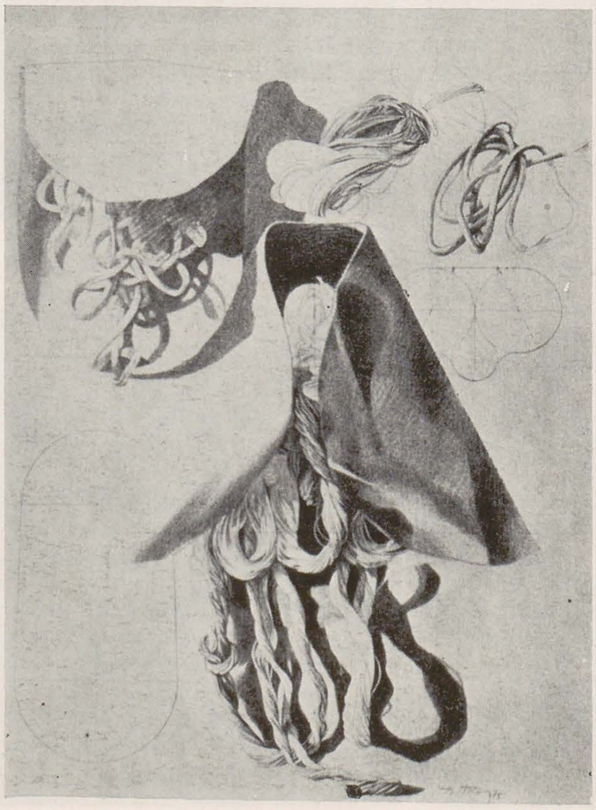
ION STENDL

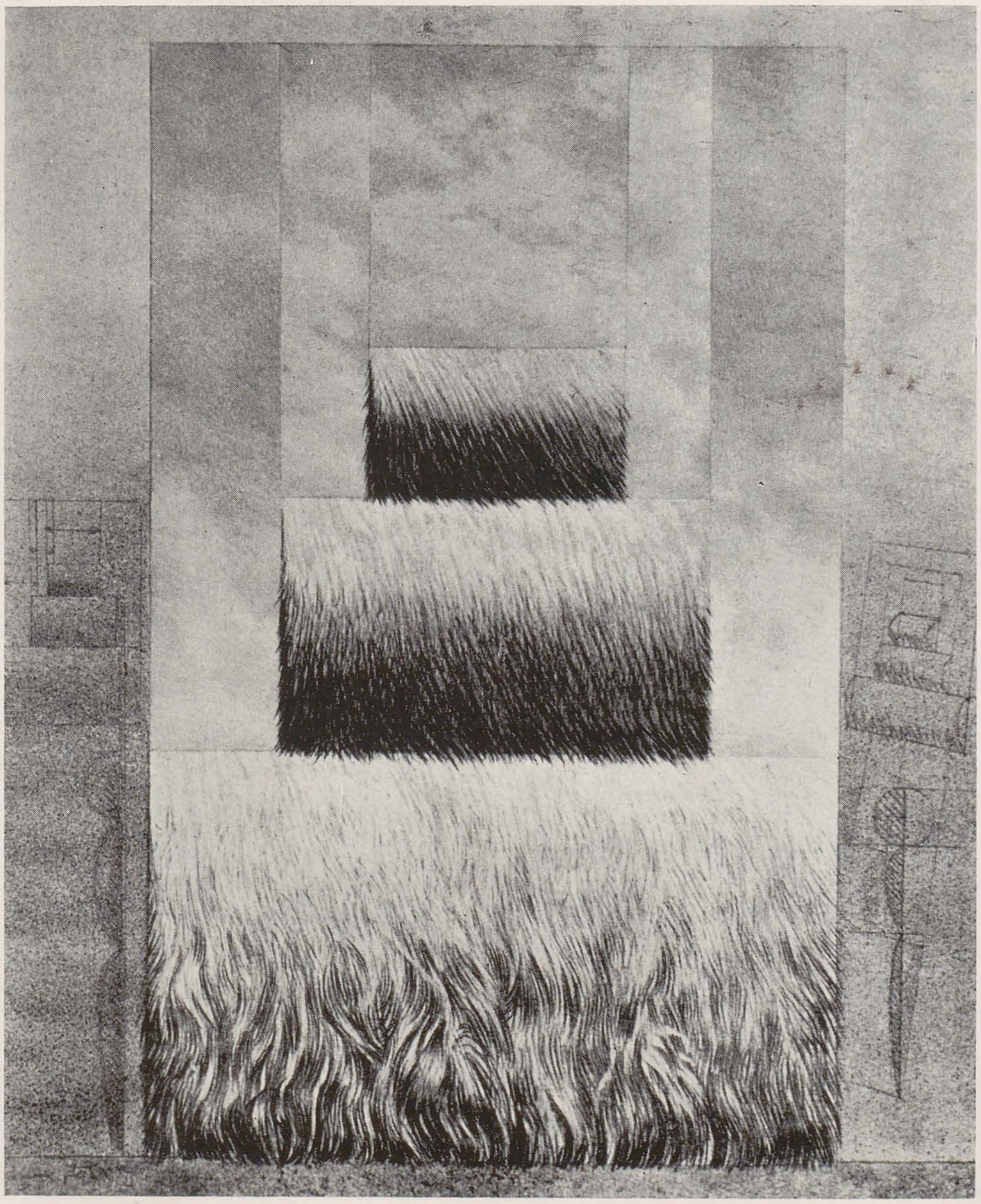
Efortul de recuperare a imaginii figurative pare să caracterizeze creația unui număr însemnat de artiști în ultimii ani. O imagine figurativă trecută prin experiența artei ce opera cu semne — a căror mare putere de abstractizare și generalizare purta amprenta individualității artistului. Revenite în imagine, elementele reținute din realitate sînt integrate în această ordine abstractă, coexistînd într-o ambiguitate sugestivă cu elemente pur formale, decorative, inventate. Între aceste forme abstracte (grafice, tușe libere, geometrice) și materialul figurativ se creează o mișcare de flux-reflux, stabilind o continuitate între planul abstractului și contingentului. Moment de echilibru constituit în evoluția artei moderne, de aici s-au desprins din nou direcții ale unei figurații cu mari capacități de angajare poetică și direcții ale reducției abstracte.
Creația lui Ion Stendl este o ilustrare a posibilităților pe care le deschide această coexistență a semnului abstract cu reprezentările figurative devenite semn.
Artistul operează cu aceste două tipuri de elemente cu o mare dezinvoltură, repartizîndu-le în cîmpul suprafeței, unde se integrează ca pete cromatice și nuclee dinamice. O imagine reținută din realitate — un cîmp sub vînt, un chip, un copac — comentate de o serie de forme ce le multiplică sensul mișcării sau le aduc un contrapunct, propune cheia de lectură a operei la prima privire.
În ultimul timp mai ales, remarcăm că formele figurative au tendința de a deveni mai pregnante și tind spre reconstituirea coerenței unei realități observate ca într-o secvență cinematografică. Accentele grafice purtătoare ale energiei gestului se localizează în diverse puncte ale compoziției, imaginile (pictura, desenele, tapiseria) dobîndind un plus de acuitate optică.

ALEXANDRA TITU



1. *Metamorfoză, 20 × 11 × 18 cm, lemn, lînă, mătase, în colaborare cu Theodora Moisescu-Stendl; 2, 3. Desene pentru obiecte textile, creioane colorate*





THEODORA MOISESCU STENDL

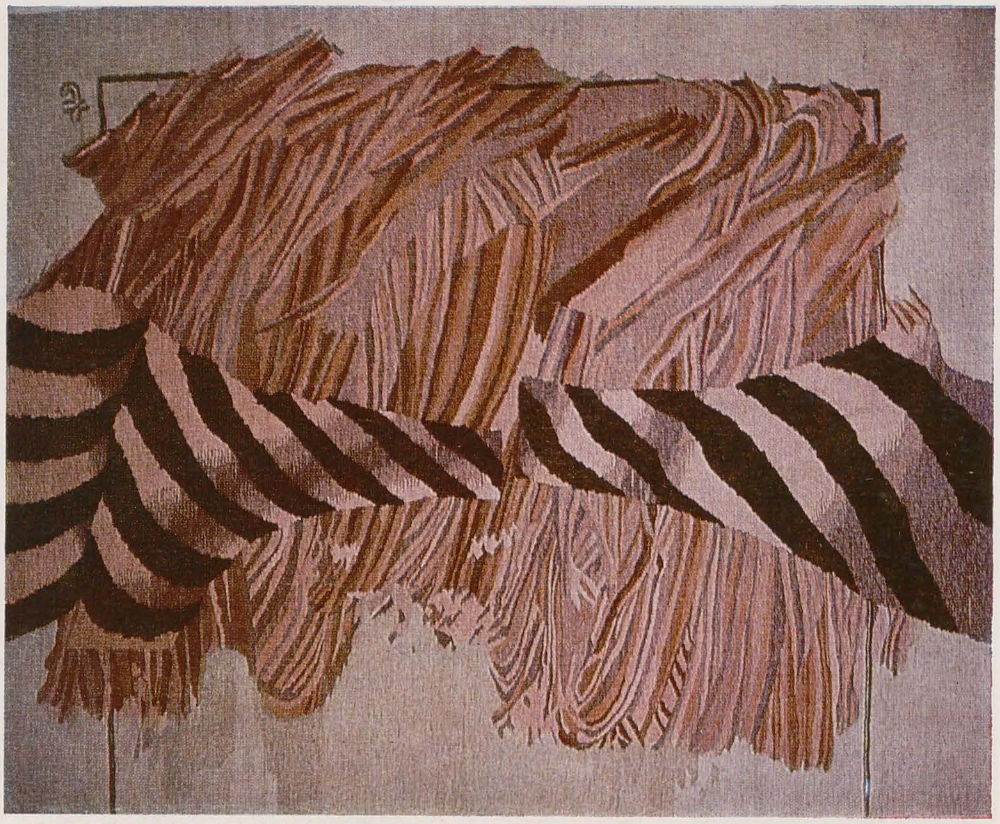
Un artist complex este un artist care se poate exprima în modalități diverse și chiar simte nevoia de această multitudine de instrumente de exprimare, un artist pentru care materialul ales să dea consistență ideii este dictat de ideea însăși și apelul la un gen sau altul, dictat de starea, de momentul, de sensul pe care vrea să le convertească într-o formă perceptibilă. Theodora Moisescu Stendl este un astfel de artist complex. Pictura, grafica, tapiseria sînt domenii ce se pot situa la distanțe impresionante și pot deveni convergente, așa cum se întîmplă în cazul creației acestei artiste, autoarea unor remarcabile tapiserii, deținătoarea unor distincții de prestigiu pentru grafică. Firește, orice artist — pictor, sculptor sau decorator pornește de la premisa unui desen bine însușit. Theodora Moisescu Stendl este însă un grafician în sensul cel mai strict al termenului, operînd cu mijloacele de constituire a imagini specifice — o compoziție în care reperele vizuale sînt clare, se înscriu tranșant în pagină iar masele de culoare — subtil armonizate, vorbind despre vocația pictorului — sînt organizate după legile șocului vizual. Subliniind că

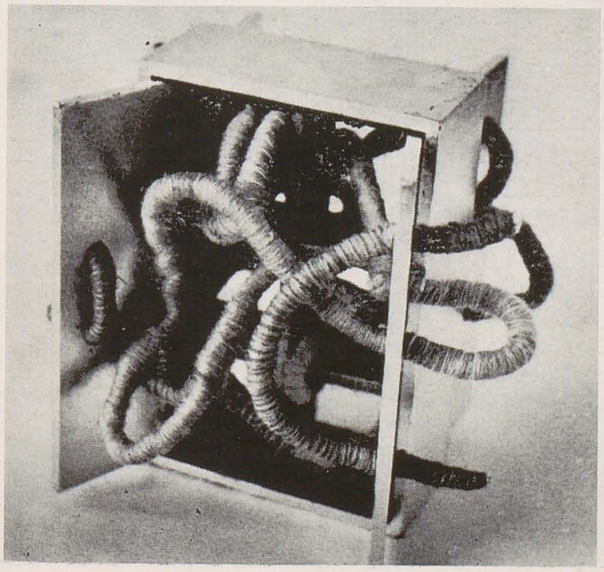
e un șoc vizual obținut nu prin intensitatea sau cruditatea tonului (fiindcă nu avem de a face cu tonuri intense sau crude) ci prin rolul acordat petei de culoare în economia suprafeței, prin raporturile angajate cu elementele din context. Pictorul intervine cu simțul armoniei de care vorbeam. Artistul decorator fructifică această experiență. Tapiseriile Theodorei Moisescu Stendl surprind și cuceresc printr-o bogăție de evenimente plastice, prin dezinvoltura cu care e stăpînit și paginat un material figurativ deschis unei fertile polisemii, prin ierarhia subtilă pe care elementele pur decorative și formele cu aluzii figurative o stabilesc în cîmpul imaginii.

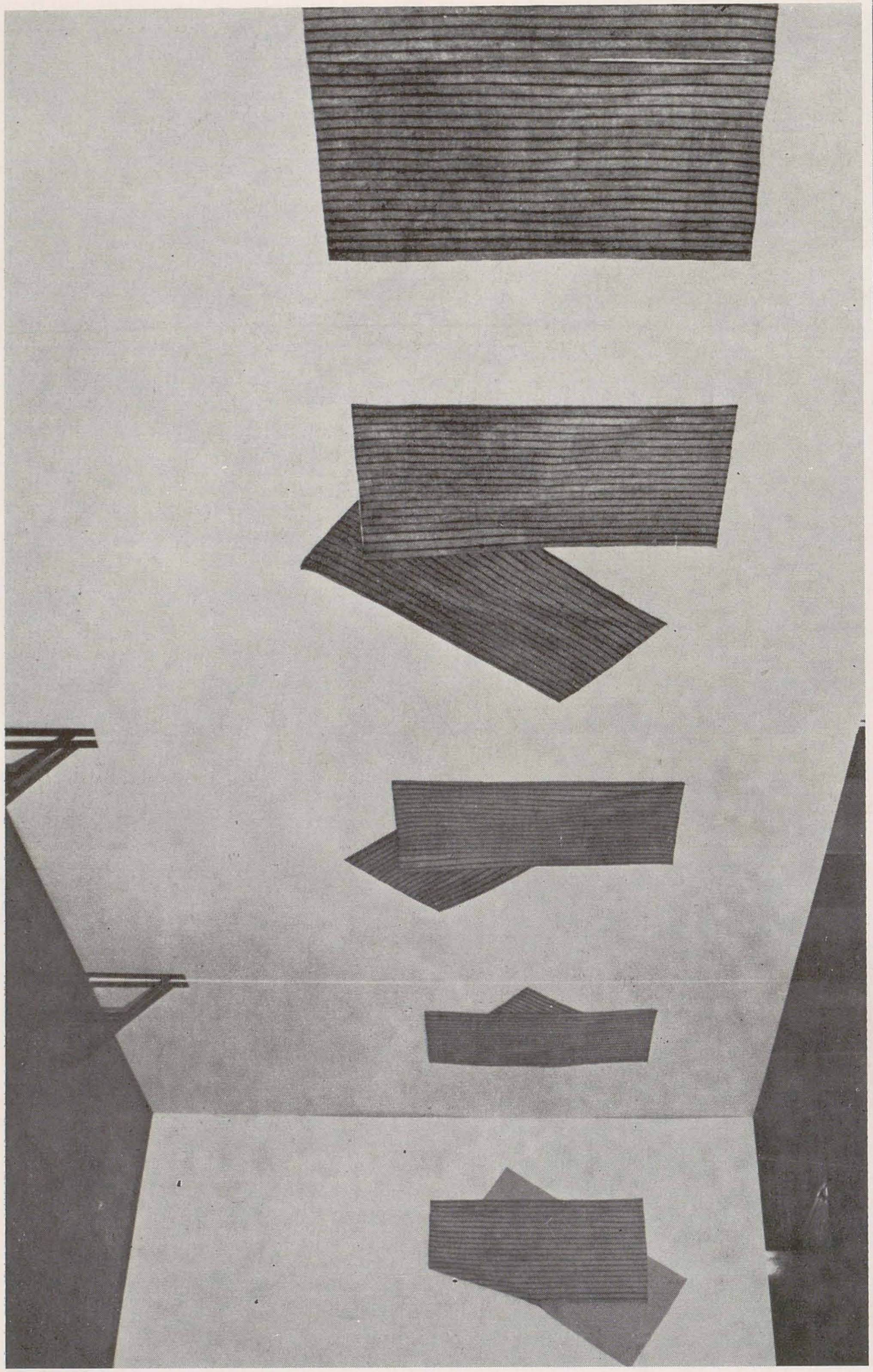
Un drum spre modernitate venind dintr-un respect al modalităților tradiționale, un sens al rigorii venind din respectarea bogăției de sensuri, a acuratețe a formei ce implică și nu sacrifică valoarea poetică, sînt cîteva trăsături ce îi definesc creația.

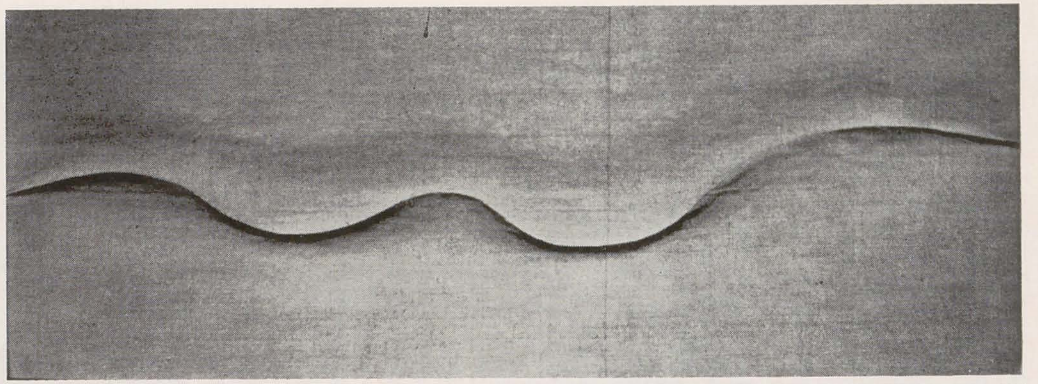
ALEXANDRA TITU

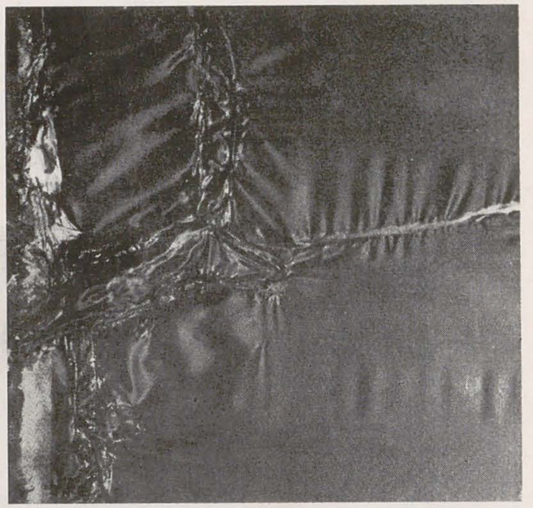
1. Mihai Viteazul, tapiserie lînă, în colaborare cu Ion Stendl; 2. Circuit, 12 × 12 × 15, lînă și lemn poleit, în colaborare cu Ion Stendl; 3. 4. Fluture, tapiserie, lînă, detaliu

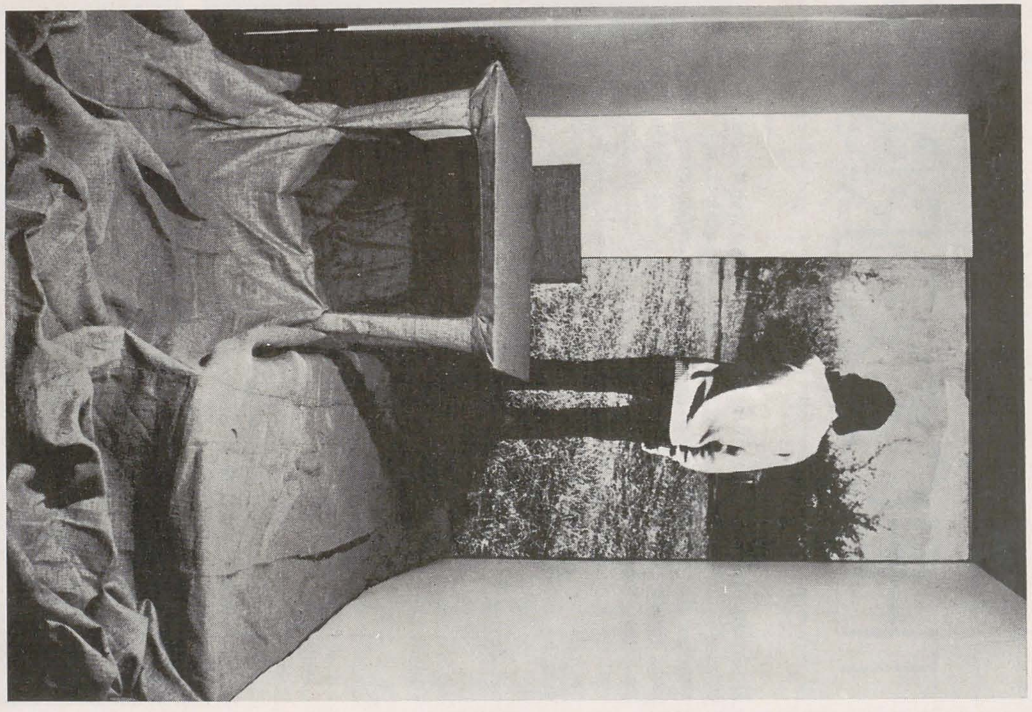










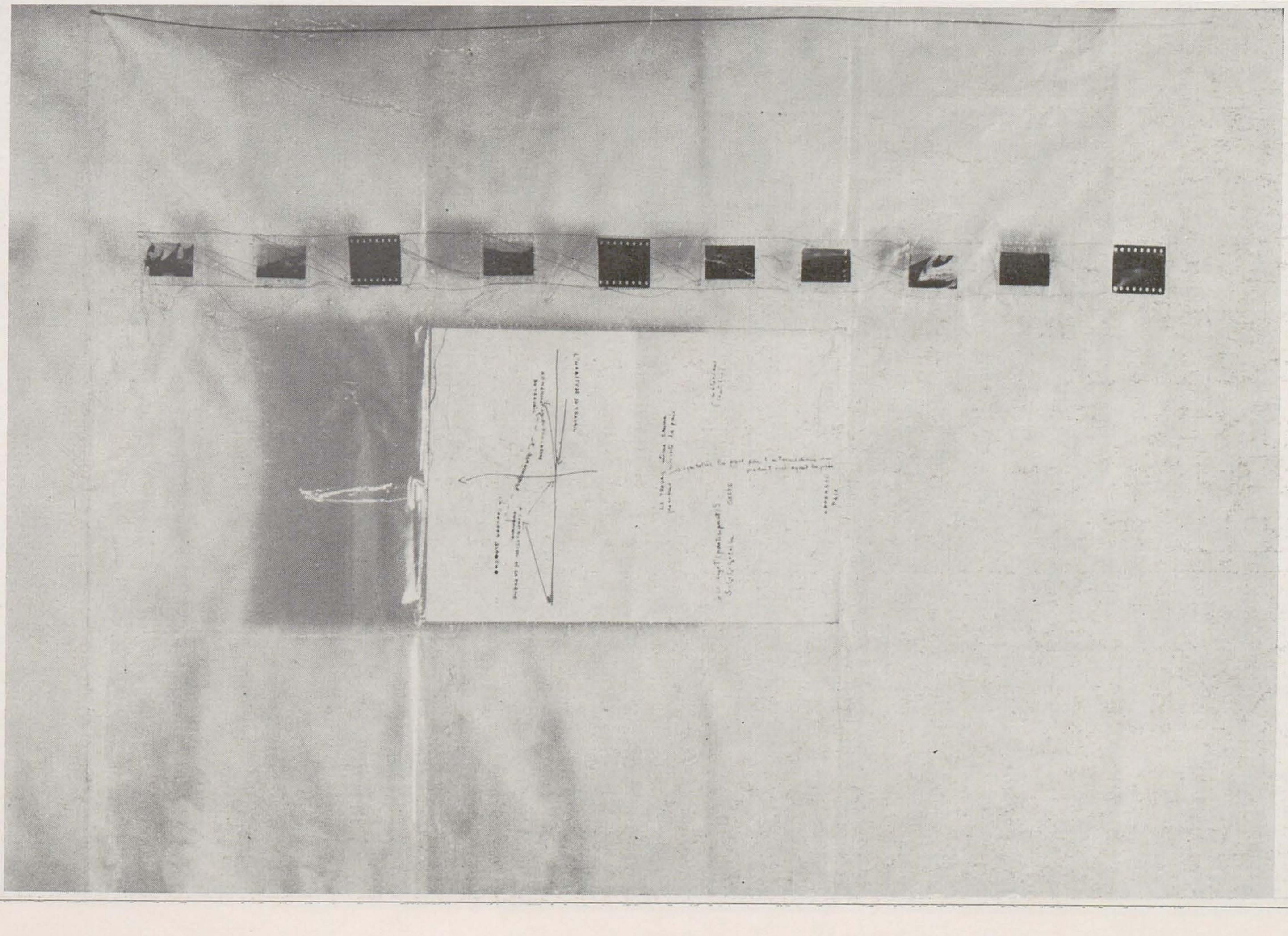


1. KESERÜ ILONA: *Tăietură, pînză reliefată, 160 × 60 × 4 cm, 1969;* 2. BAJKÓ ANIKÓ: *Mătase transparentă, acetată, multistratificată, pictată și distrusă, 70 × 70, 1977;* 3. BAJKO ANIKÓ: *Tuburi de neon multistratificate, transparente, pictate și distruse, 70 × 70 cm, 1977;* 4. SZENES ZSUZSA: *Fără titlu, lemn, pînză de sac, fotografie, 250 × 220 cm, 1977;* 5. MAURER DORA: *Deplasarea liniilor, seria I-VIII, fiecare 80 × 80 cm, 1975—78, gravură cu acul*

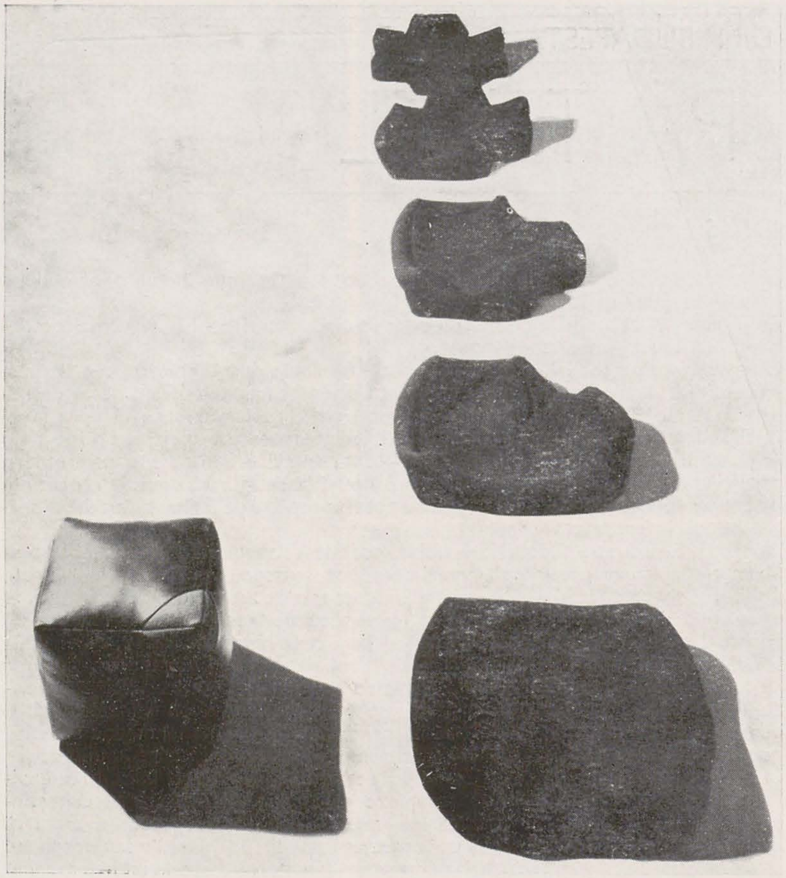
TEXTILUL DUPĂ TEXTIL

BÁN ANDRÁS

Noul textil constituie fără îndoială fenomenul cel mai vital al artelor plastice maghiare deoarece textilele murale și spațiale ce au urmat epocii gobelin-ului reprezintă în orice caz mai mult — prin densitate ideatică și particularități formale — decît artele decorative definite (pentru a folosi cuvintele lui Lukács — prin « lipsă de totalitate », « lipsă de concepție despre lume », și decorativism). Pionierii maghiari ai textilului nou, Szenes Zsuzsa, Attalai Gábor, Szilvitzky Margit, Hübner Aranka au astăzi 40 de ani. Dar, nu erau foarte tineri nici la sfîrșitul anilor '60 ; și-au efectuat studiile în atmosfera anilor '50, căutîndu-și locul în revirimentul anilor '60. Apoi, foarte repede, în mod exploziv, au creat textilul nou, acest fenomen spațial vast, nelimitat.
În paralel, au reușit să formeze centrul textilului nou la Muzeul Savaria din Szombathely, muzeu condus de Bándy Gábor. Aici au avut posibilitatea să expună permanent, au inițiat bienala textilelor murale și spațiale în 1970, bienala artelor textile industriale în 1973, tabăra de creație textilă din Velem în 1975, au organizat expoziția de o importanță decisivă de minitextile în 1975.
În momentul de față, caracterizat prin supraproducție spirituală, se pare că, la noi, după anii euforici ai regăsirii de sine, artele textile sînt nevoite să tragă cîteva învățăminte ce nu prea au darul să entuziasmeze.
Starea paradisiacă se apropie de sfîrșit, textiliștii au gustat și ei din fructul pomului cunoașterii, dîndu-și seama că e mai bine să iasă de bună voie din Eden, înainte de a fi alungați. Depozitele muzeelor interesate de această temă sînt deja aglomerate de textilele greu conservabile. Societatea și particularii sînt puțin receptivi față de noile producții spirituale, nici cerința imediată nu a crescut, preferate rămînînd în continuare « păretarele ». Experiența textilului înrudindu-se — prin funcție — cu experiența « artelor plastice » s-a ajuns la o concluzie înrudită. Se pune sub semnul întrebării locul obiectelor, rolul lor, situația « veșnică », materialitatea lor aristocratică, sfera lor de acțiune minimală și în general se pune sub semnul întrebării însuși modul de exprimare pur vizual.
Din alt punct de vedere însă o asemenea punere a problemei este sesizabil unilaterală, falsă, deoarece consideră textilul în primul rînd ca artă de expoziție. Și, totuși, poate nicăieri nu există o scală funcțională atît de întinsă, ca în cazul textilului, de la aplicațiile imediate și mediate (de pildă scenice), trecînd prin elementele de ambianță și obiectele decorative pînă la operele autonome avînd numai funcție expozițională.
Extinderea valabilității modului de a chestiona un teritoriu și asupra altor domenii ar dovedi un orizont îngust.
Diferențierea pe genuri, dacă privim genul oarecum ca o îngrădire, ca și despărțirea o efectuăm în mare, după funcție (o categorisire consecventă este de neconceput aici), deci înscrierea într-un gen artistic ne lămurește și asupra nivelului relației dintre operă și spectator. Baza pentru o categorisire de acest tip ar putea fi — este o idee a lui Adorno — dată de măsura în care felul receptării corespunde sau nu operei receptate (presupunînd desigur că operele reprezintă un anume înțeles și valoare obiectivă ce pot fi apropiate de o analiză, variabil percepute și interpretate adecvat).
Prin « desfășurarea » funcțiilor astfel delimitate se va putea probabil obține ca obiectul decorativ precum și experimentul să se asume univoc. Astfel poate fi posibilă și bagatelizarea categoriei acum încă atît de accentuată de « cadouri », a masei de obiecte adunate de-a valma, ce se ascunde îndărătul acestei categorii.
Dintre artiștii care au părăsit Edenul și au dat la răscrucea anilor '60 direcția artelor textile maghiare, cîțiva, independent unii de alții, caută în mod surprinzător cu totul altceva, renunță la mînuirea atît de specifică și bine precizată a materialului, trecînd la un aproape puritan temocentrism, înlăturînd materialitatea bogată, exigența artizanală, autonomia neinfluențată de alte fenomene artistice ce caracterizau existența textilului experimental și renașterea genului.
În general încercările de folosire a noilor condiții ale textilului, înmulțirea environmenturilor, a configurărilor complexe de spațiu, sistematizarea cunoștințelor legate de textile sau întrezărirea posibilităților conceptualiste, arată că această ramură artistică, după ce a abandonat toate limitările reale sau imaginate și s-a întors la ea însăși, a încheiat temporar cercetarea materialului, și trăgînd concluziile își îndreaptă atenția din nou spre comunicare, în cadrul atitudinii și al tonului mai agresiv sau mai contemplativ, deopotrivă.
În expoziția intitulată *Textilul după textil* s-au alăturat aceste tendințe. Mai mult, expoziția a dat un program pentru întreaga breaslă, pe drumul ce duce de la punerea unor întrebări inteligente spre răspunsuri. Expoziția a fost organizată



ANA LUPAȘ: *Covor zburător, simbolul păcii, rezultatul unei acțiuni obiect sărbătoresc, folie de nylon, 70 × 100 cm 1973—1977*



4. ATTALAI GÁBOR: Proces cruce malteză, cîlți 5 bucăți, fiecare 20 × 20 × 9 cm, 1977; Cub cu colț roșu, piele, cîlți, 16 × 16 × 16 cm, 1974

într-o nouă sală, *Galeria 40* din Eger, galerie ce și-a propus în mod consecvent examinarea teritoriilor de graniță în speranța unei posibile sinteze viitoare. La această primă manifestare au fost expuse foarte puține opere, în vederea creării unui spațiu minimal, unde domină mai ales forța ideatică a tendințelor decît abundența de opere. Dacă luăm pe rînd artiștii participanți trebuie să constatăm din capul locului un fapt surprinzător și anume că, din cei șase expozanți, doi sînt graficiana Maurer Dora și pictorița Keserü Ilona, două figuri-cheie ale generației de avangardă care și-a propus să înnoiască arta autohtonă în anii '60.

Amîndouă sînt prezente cu lucrări mai vechi : cu grafică textilă, respectiv relief în pînză. Participarea lor este simptomatică. Aceste lucrări ne avertizează : este îmbucurătoare purificarea textilelor, dobîndirea autonomiei lor totale, dar în același timp aceste realizări ne arată că instrumentarul lor bogat, nou creat, e inutil să reia probleme rezolvate anterior de « artele plastice ».

Lucrările « adevăraților » textiliști expuse la Eger sînt și din acest punct de vedere exemplare, căci aparțin primei linii a artei noastre plastice. Lucrările lui Attalai Gábor îmbogățesc viziunea serială cu materialitatea textilului. Tînăra Bajkó Anikó încearcă mai ales pe cale formală să lărgească conceptul de textil : prin stratificarea materiei și distrugerea ei. Environmentul lui Szenes Zsuzsa trece dincolo de problema configurării spațiului și se apropie cu intenționalitate morală de dichotomia dintre eliberarea de îngrădiri și libertate.

Rezultatele obținute pe teritoriul de graniță al textilelor au fost înmănunchiate astfel de Beke László în catalogul expoziției : « Odată cu apariția textilului experimental au devenit incerte deosebirile de principiu dintre artele textile pe de o parte și pictură, sculptură, grafică pe de alta. Cazuri similare s-au petrecut și în epoci mai vechi (de pildă gobelinurile cu scene, broderiile figurative) acum însă avem ca reper, pentru determinarea apartenenței unui obiect, doar faptul că executantul este textilist sau ,,artist plastic''. Chiar și pictura tradițională poate fi percepută ca suprafață textilă tratată special (pînză pictată) ; noile evenimente din artele plastice — fotografii copiate pe pînză cu emulsie, serigrafii sau litografii trase pe textile, tendințele teoretizante din pictură ce examinează raporturile dintre suprafața portantă și culoare au obligat artele textile să reexamineze unele probleme de bază, ca de pildă procedeul imprimării textile și în general relația dintre coloratul în material și pictarea suprafeței. Paralele cu sculptura sînt demonstrate de apariția textilelor tridimensionale : textile spațiale abstracte, obiecte textile, plastică textilă . . .».

Tendința cuprinsă în titlul expoziției de la Eger, ce folosește libertatea artelor textile în interesul limitărilor responsabile ale exprimării, a fost reprezentată plenar de Ana Lupaș din Cluj-Napoca, invitata expoziției. Ei i-a reușit într-un mod atît de rar în arta contemporană ca aceste instrumente — materialitatea, serialitatea, creativitatea, acțiunea — să le utilizeze ca forțe creatoare și dinamizatoare de public, reintegrîndu-le în lumea cotidiană. În expoziție — ca loc tradițional al artelor plastice — ea nu poate figura decît cu documentație : cu material fotografic primar sau prelucrat, de efect remarcabil. Dacă totuși apar și obiecte de artă, acestea au cu totul alt scop : fixează o stare. Această dedublare concretizează maturitatea textilului : opera, prin apariția sa, distruge artistul — opera prin apariția sa construiește o ambianță imediată sau mai largă, poate să dea o ținută colectivității umane. *În românește de GH. VIDA și M. TĂTARU*

ANA LUPAȘ: Covor zburător, situație dramatică, 20 × 31 × 24 cm, 1975

VOLUPTATEA IMAGINAŢIEI

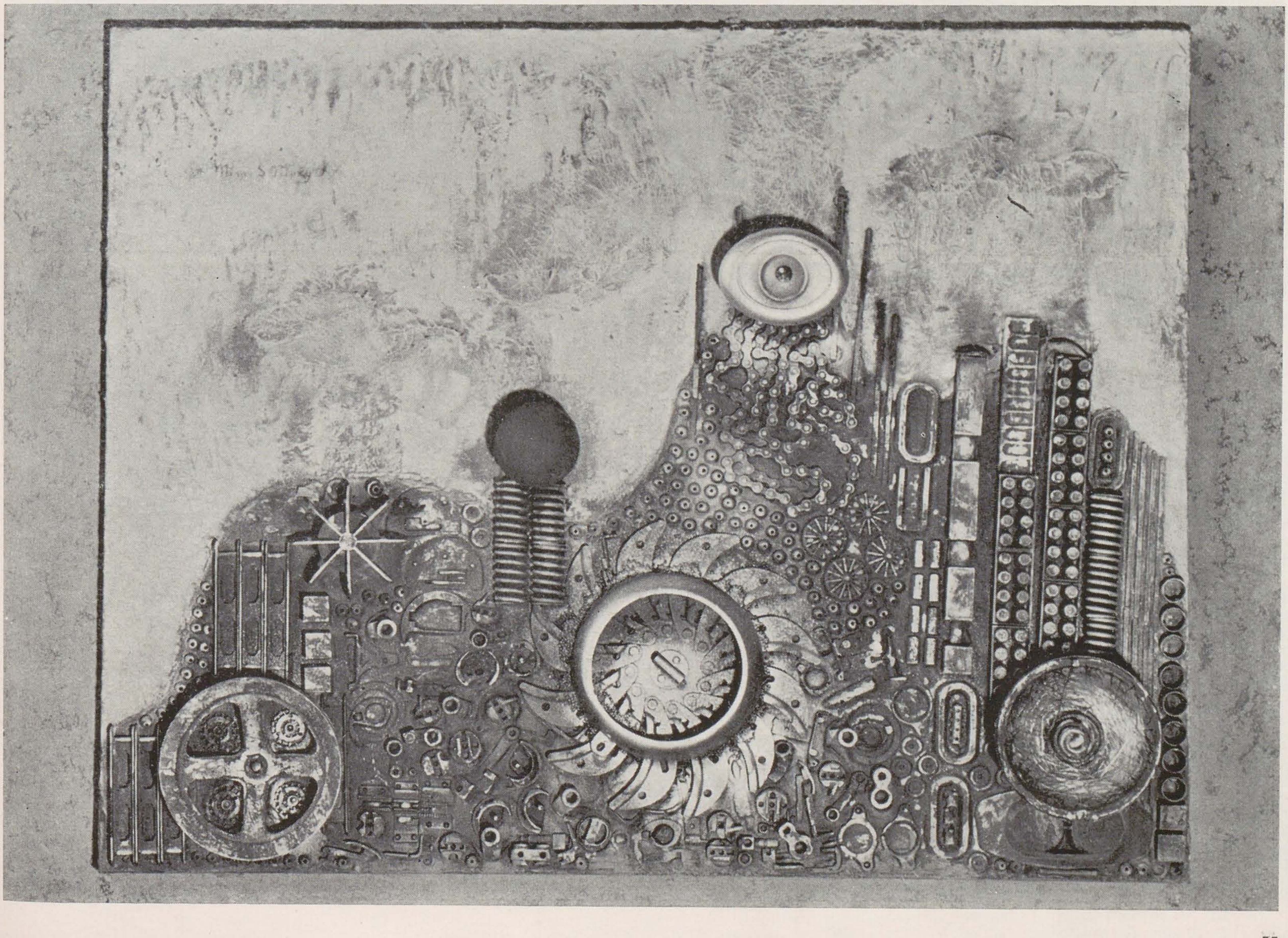
RADU BOGDAN

Galeria « Orizont » a adăpostit în luna ianuarie una din cele mai interesante expoziţii din ultima vreme : aceea a lui Mimi Şaraga Maxy. Fireşte, curiozitatea faţă de o manifestare artistică nu ţine întotdeauna pasul cu nivelul ei calitativ. Ea poate indica un simplu interes la problemă, fără a implica şi adeziunea la operă, mai ales cînd aceasta, ca în cazul de faţă, are un caracter insolit. Nu vom face deci din afluenţa numeroasă de public un argument. Dar expoziţia a constituit o afirmare de artă adevărată, cu o ţinută înaltă, ce trebuie subliniată, interesul născîndu-se, dincolo de orice prejudecăţi, din relaţia care a existat între mobilul de bază, elementul de intrigă şi mijloacele, puţin obişnuite, de a-l exprima. Faptul că despre expoziţie nu s-a scris mai deloc şi că în atît cît s-a scris nu s-a atins totuşi nici un aspect esenţial constituie fără îndoială o carenţă a criticii noastre de artă, pierderea unui prilej de a sesiza în peisajul plastic autohton un eveniment ieşit din comun.

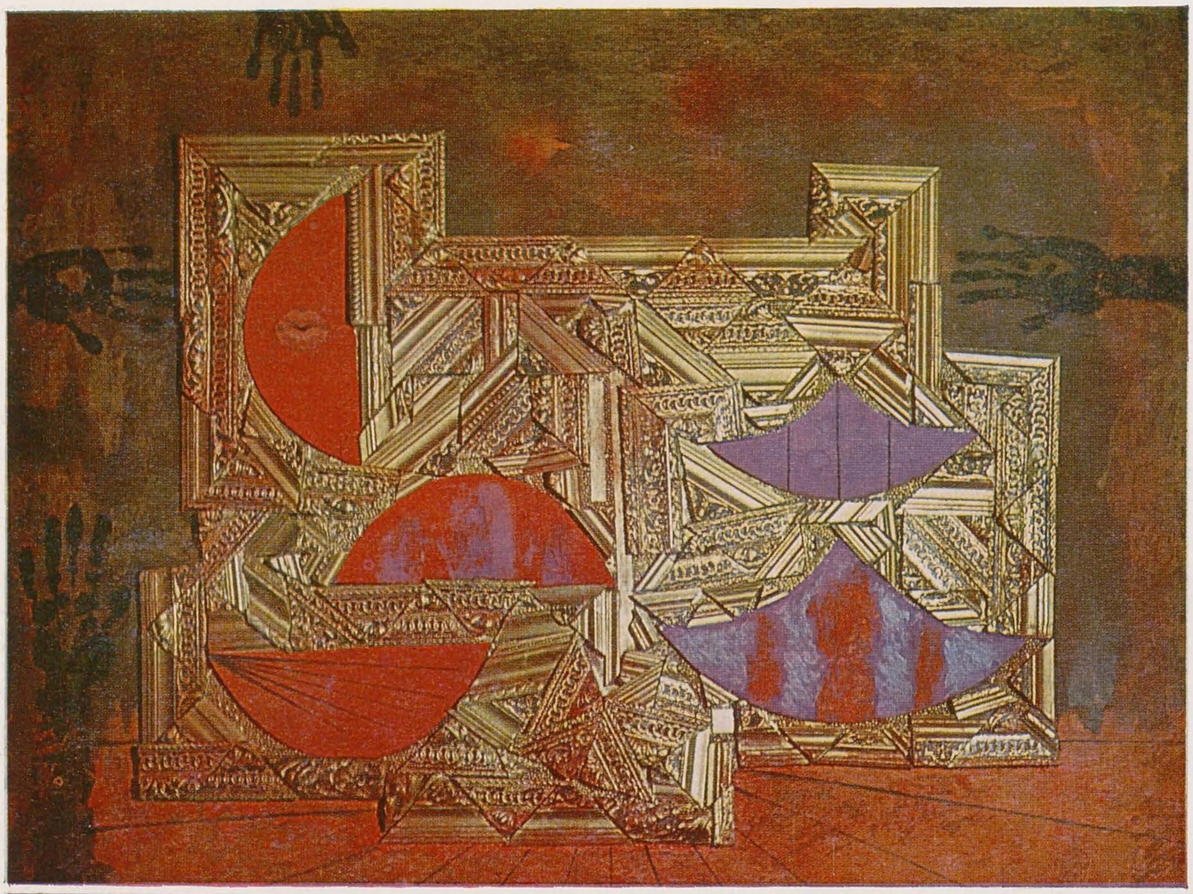
Mimi Şaraga Maxy a prezentat lucrări în care pictura, sculptura sau grafica e combinată cu obiecte, acestea fiind adesea reale, nu inventate. Ideea genului, desigur, nu-i aparţine : ea a fost iniţiată încă de mişcarea Dada şi preluată, mult mai tîrziu, de Pop-Art ; dar a-i face din aceasta artistei un reproş, e ca şi cum i-ai obiecta unui pictor de şevalet că n-a inventat pictura în ulei, sau unuia de plein air că n-a inventat plein air-ul. Precum ştim cu toţii, ideile creaţiei plastice se nasc, circulă, cunosc o dezvoltare, ating un apogeu, şi devin la un moment dat caduce. Nu se poate vorbi însă, cu temei, de caducitatea artei lui Mimi Şaraga Maxy, pentru că esenţialul aici nu este genul, ci originalitatea modalităţilor şi soluţiilor afirmate înlăuntrul său. De aceea, ne propunem să arătăm succint ce aduce *valabil* această artă, şi cum.

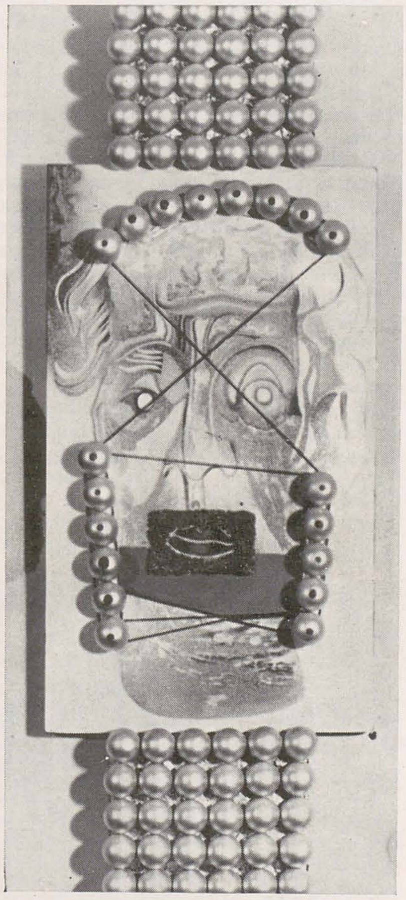
Deşi în faţa lucrărilor pictoriţei ne simţim necontenit sub imperiul unei voluptuoase revărsări imaginative, nu avem totuşi de-a face cu un joc gratuit de forme şi înlănţuiri, a cărui « finalitate » ar corespunde unei funcţii decorative. Pe cît este de evident că artista se minunează ea însăşi de toate elementele cu care compune, pe atît este de limpede că ele vorbesc despre viaţă, istorie, destin. Exultările, entuziasmele lui Mimi Şaraga Maxy sînt grave. Ne aflăm la opusul decorativului. Tot ce pretinde opera ca realizare plastică este respectat : organicitatea structurii, echilibrul compoziţional, unitatea în varietate, rigoarea desenului, expresivitatea culorii (indiferent că e vorba de contrast sau de armonie) ; dar creaţia aceasta nu vizează seninătatea şi agreabilul, ci zguduie conştiinţa, îi creează nelinişti, silind-o să-şi pună întrebări.

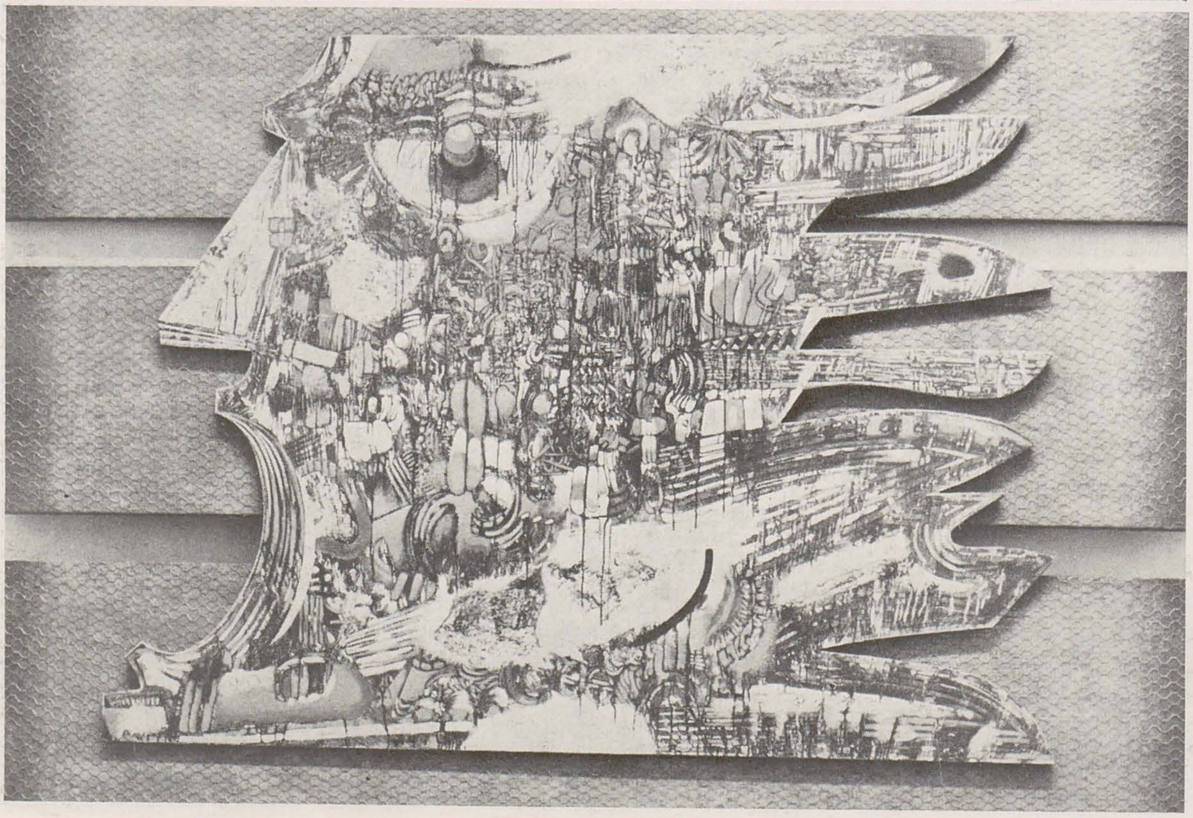
Interesant e la Mimi Şaraga Maxy tocmai faptul că arta ei, în aparenţă criptică şi bizară, geme sub încărcătura unui mesaj, scoţînd strigăte de durere şi în acelaşi timp de protest împotriva violenţei şi suferinţei, acea violenţă şi suferinţă pe care cîndva, în trecutul istoric nu prea îndepărtat, am cunoscut-o cu toţii, şi care şi astăzi încă mai bîntuie pe diferitele meleaguri ale lumii. De altfel, unul

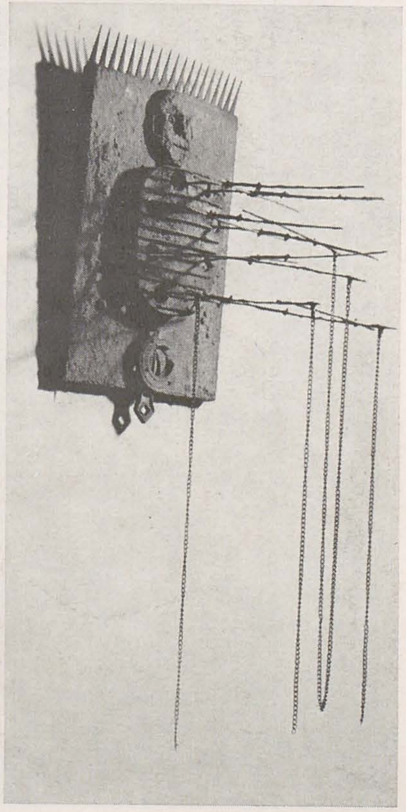


din tablourile expuse se numește *Strigăt pentru o lume fără arme și război*, și simbolul pe care îl întruchipează ține loc aici de manifest. Expresia e incisivă, aprinsă, dramatică, dură, frizînd prin anumite detalii tragicul; coloritul, dominat de roșu portacaliu, și decupajul ascuțit al liniei potențează întregul la maximum. Multe alte lucrări ți se adresează sub semnul aceleiași neîndurătoare conștiințe a dramei, făcîndu-te s-o percepi chiar înainte de a se naște în tine amintirea evenimentului concret. Așa este *A fost un oraș*, înșiruire de tuburi goale, strivite, aliniate cu o ironică ordine la hotarul unui morman de pînză mototolită și arsă, într-o asociere dramatică de brun, roșu și negru. Cîteva clipe rămîi șocat, părîndu-ți a nu sesiza înțelesul patetic al acestui conglomerat de zguri și obiecte scîlciate, dar încă nu te-ai dumirit deplin și ai și început să citești în tine, scris cu litere de cenușă: « asta e tot ce-a rămas ! »
Forța de generalizare, de exprimare vizuală a universalului, e mai puternică la Mimi Șaraga Maxy decît aceea de raportare anecdotică la particular. Ea evocă fără să nareze, speculînd elocvența simbolurilor și conferindu-le densitate, printr-o ingenios-frapantă punere în relație a obiectelor și imaginilor pictate, sau numai a obiectelor între ele. Totul în această viziune pleacă de la și ajunge la simbol, cu alte cuvinte totul este încărcat de semnificație, de la cel mai neînsemnat detaliu pînă la întregul ansamblu. Dar o semnificație a cărei expresie e călăuzită de intuiție, nu de o reflecție programată. Emoția trăită sparge la Mimi Șaraga Maxy zăgazurile traducerii în discurs. Imaginile ei sînt brusce proiecții simultane, nu desfășurări. Sub năvala simțirii, a temperamentului, discursul nu are timp să se înfiripe și de altfel nici nu-i simțim nevoia, explozia metaforică rezultată din confruntarea neașteptată a obiectelor avînd darul revelării instantanee a ideii. Totuși, nu e numai explozie și strigăt în creația artistei, numai denunț al violenței. E și lirism, vis, mister, uluire mirifică: *Pare a fi un oraș* evocă o lume de limpezimi, străluciri și cristale, cu licăre de topaz; *Orașul de catifea* își sugerează tăcerea și singurătatea transpuse în molcome senzații tactile și stinse murmure de cu-



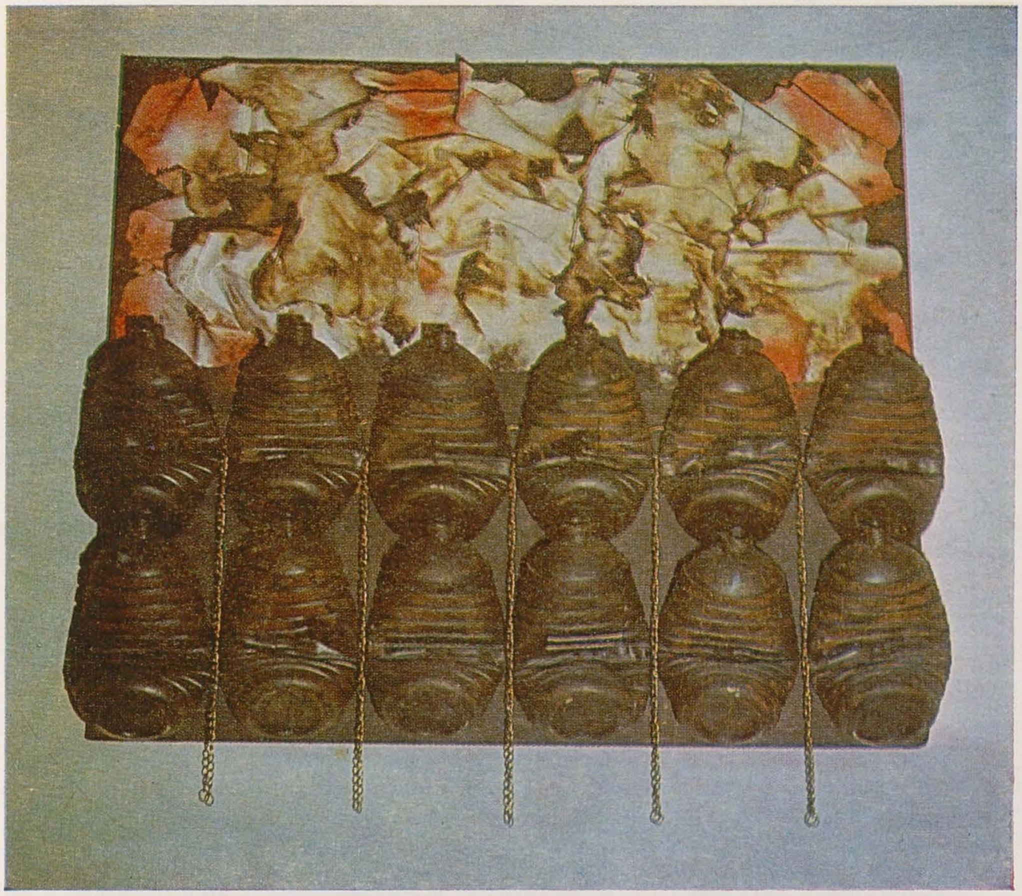


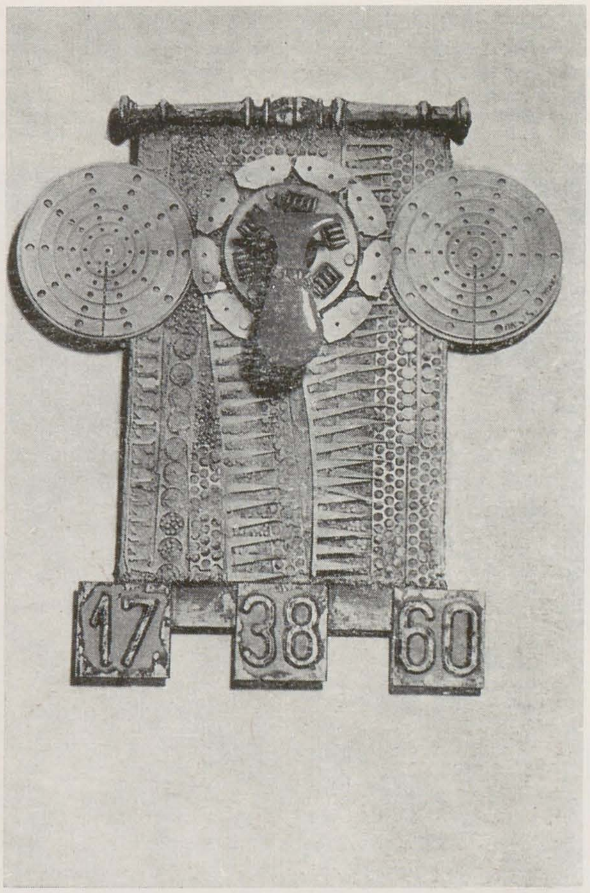


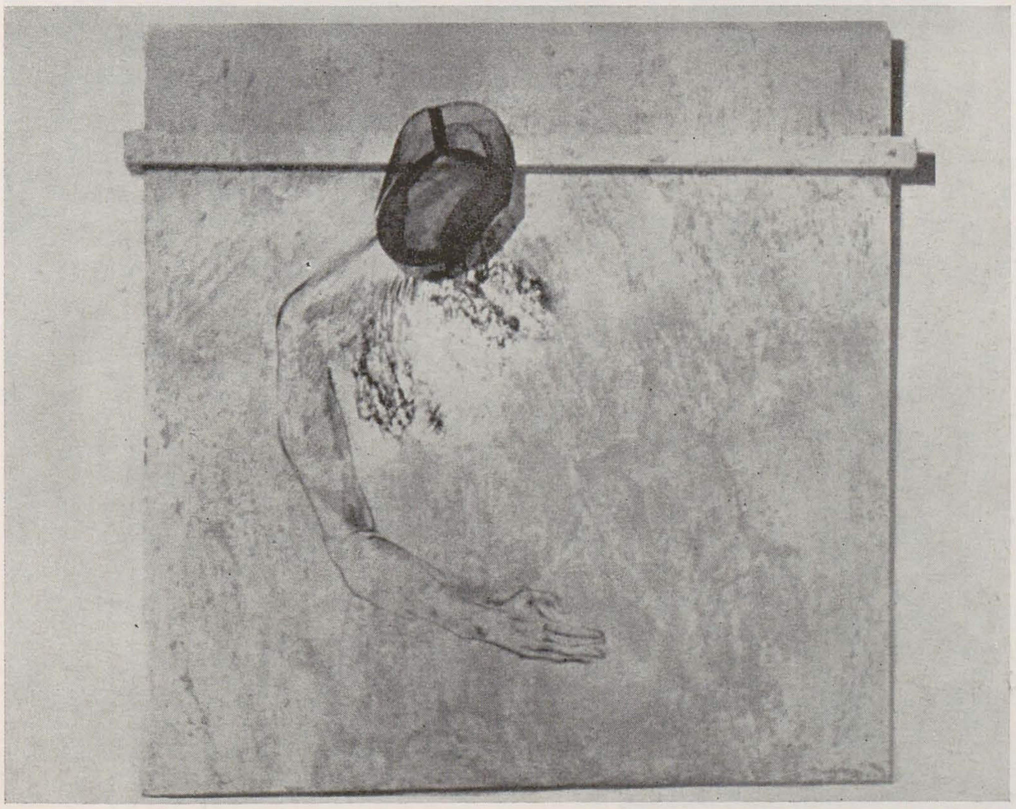


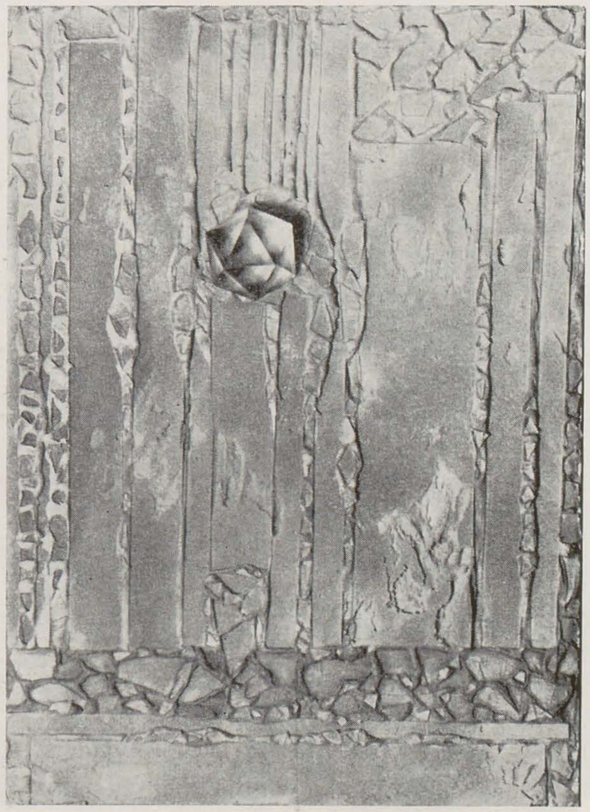
loare verde măsliniu; *Mi-aduc aminte de un castel*, învie din fragmente de cadru cioplit și din pulberile sale de bronz, imaginea fastuoasă a stucaturilor aurite din vaste săli de palat, cu pereți roșii de pluș, pe care memoria a imprimat dramatic brațe, palme, degete, negre . . .
Uneori, persecutat de amintire, visul devine coșmar, ascunzînd realitatea îndărătul ecranelor sale. Atunci, chipuri grimasante ca într-un spectacol de păpușar, năluci grotești cu privirea înfricoșată, fețe sau măști într-un decor de mărgele și voaluri, gnomi prăfuiți, suspendați pendular în spațiu, se strecoară în universul de fantasme al pictoriței, populîndu-l cu taine numai de dînsa știute. Sînt imagini stranii: *Actori*, *Ecoul*, *Praful*, *Singurătatea mea*. Ultima, țesută din cenușiuri delicate și aeriene, e de o rezonanță discretă, intimă, într-un contur fără împlinire, aidoma unei confesiuni întrerupte.
Cum s-a putut observa, în multe lucrări Mimi Șaraga Maxy e o obsedată a orașului industrial. Îndrăgostită de ființa lui de metal și sticlă, cu milioane de ochi și milioane de clinchete, făcută din sîrme, șuruburi, cadrane și rotițe, din bile, globuri și recipiente, și care toate sînt angrenate în ritmul a milioane de inimi omenești, artista i-a închinat un imn de slavă. Într-o bună zi, această patimă a metropolei a purtat-o pînă dincolo de ocean, în New York-ul siluetelor de beton și oțel, superbe ca o hiperbolă, uriașe cît o legendă. Fascinată, Mimi Șaraga Maxy le-a surprins dialogul cu cerul și, o dată mai mult, fiorul de poezie ascuns într-un simbol: mărul. Cele cîteva lucrări închinate marelui oraș stau toate sub semnul nebănuitei sale embleme.
Un suflu de acută contemporaneitate, de promptă așezare în pas cu vremea, străbate opera pictoriței, o operă singulară și autentică, animată de impulsul conștiinței. Sînt virtuți pentru care i se cuvin elogii.

1. Orasul privește, din ciclul Orașe imaginare; 2. Mi-aduc aminte de-un castel; 3. Mască argintie; 4. Strigăt pentru o lume fără arme și războaie; 5. Praful, din ciclul Amintirea războiului; 6. A fost un oraș: 7. Lacrima vîrstelor; 8, Singurătatea mea; 9. Pare a fi un oraș



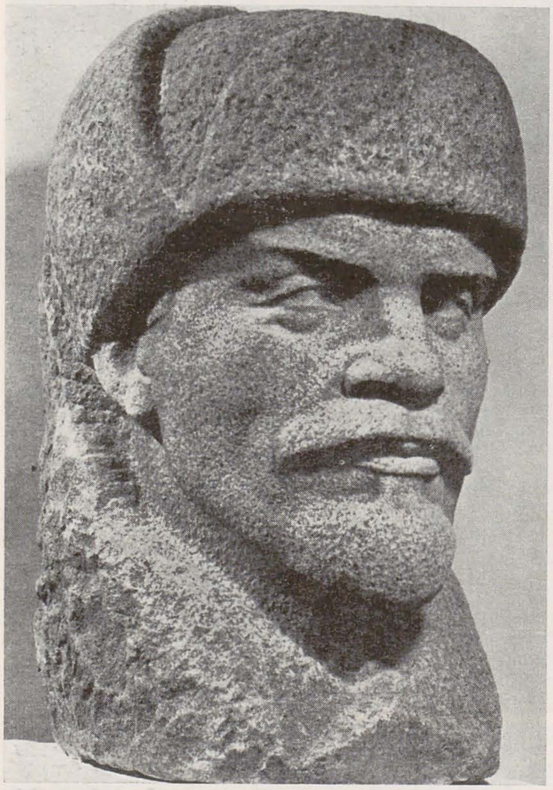




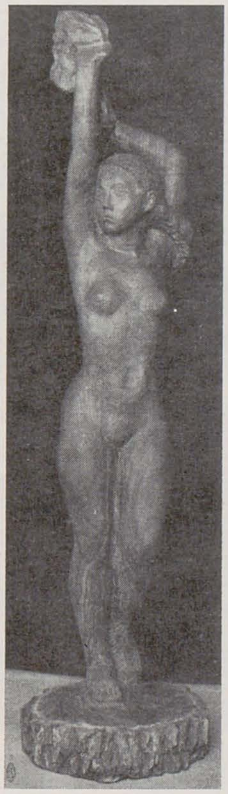


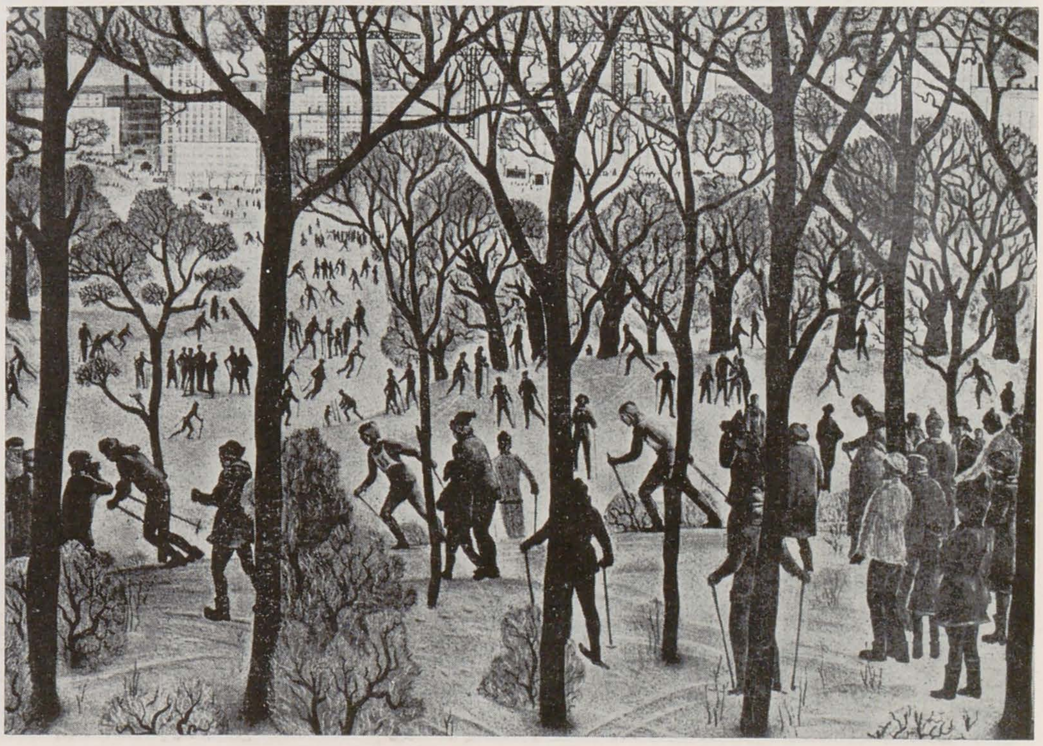
ARTIŞTII SOVIETICI OMAGIAZĂ MAREA REVOLUŢIE

1. L. LANGHINEN: Portretul lui V. I. Lenin, granit, 1977; 2. I. CERNOV: Sculptorul Ivan Şadr, bronz, 1977; 3. S. ANBINDER: Metalurgist, 1964; 4. A. V. UCIAEV: Invingătorul, ulei, 1977; 5. E. MOISEENKO: Din copilărie, ulei, 1976–1977; 6. T. S. DOSMAGAMBETOV: Vestitoarea, ulei; 7. A. KOŢKA: Sărbătoare, 1975; 8. A. RUKAVIŞNIKOV: bronz; 9. V. VILNER: În raionul nou construit, litografie



Vizitatorului străin, celui sosit din îndepărtatele republici unionale, sau chiar moscovitului, imensa sală a Manejului — aflată în inima Moscovei — avea să-i ofere un spectacol, în egală măsură grandios și fascinant; prezentarea unei selecții de opere de artă care să înmănunchezе aproape 4000 de piese este un eveniment cu totul neobișnuit.
O expoziție dedicată celei de a 60-a aniversări a Revoluției putea fi organizată pe criteriul unei selecții cu caracter retrospectiv, însă organizatorii au preferat să înfățișeze de predilecție omagiul adus de contemporani fie evenimentului aniversat, fie realității contemporane condiționată organic de revoluție. Mijlocul sălii, aproape de intrare, este ocupat de o interpretare — printre relativ puținele lucrări mai vechi — a celebrului grup al Verei Muhina, « Muncitorul și colhoznica ».
Oprindu-ne asupra sculpturii, se impun, încă de la început, atenției, imensul grup de aramă bătută al lui A. Rukavișnikov reprezentînd doi motocicliști. În aceeași familie a fotomontajului mimat se situează și Daniel Mitlianski, moscovit ca și sculptorul mai sus citat, autor al unei prove de vapor, bătute de valuri, și pe a cărei punte se află un grup de oameni de știință, cercetători ai oceanelor. Legenda, documentul sînt caracteristice și unui artist ca Oleg Komov, al cărui proiect de monument al lui Rubliov domină întreaga expoziție. Trupul masiv, nu lipsit însă de suplețe, chipul care impresionează, simplitatea gestului, fac din această lucrare unul din polii de interes ai Manejului.
Virtuți reale de portretiști regăsim și într-un excelent bust al lui Gukas Ciubarian, în chipul de bătrînă a lui Nicolai Nikogosian sau în portretul unui sculptor, semnat de Vladimir Kușcii din Kiev. Desigur că sînt în expoziție foarte multe portrete, de un meșteșug solid, fidele înfățișării modelului. Ar fi poate util să consemnăm o latură care ne-a reținut prin ineditul ei în epoca noastră și anume propensiunea către un gen aparent minor, decorativ, apt să nu depășească dimensiunile unor piese ornamentale așezate în vitrine și executate din materiale care capătă valoare și prin fragilitatea lor. Și totuși Valentina Rîbalko, Omar Zldarov, Vasili Stamov etc. impun bronzului sau, mai rar, lemnului, grația și suplețea unor nuduri adolescentine sau mișcarea vioaie a unei balerine. În sfîrșit, un loc aparte ocupă Adelaida Pologova, autoarea unui portret de actor, în ghips parțial pictat, de un expresionism îndrăzneț și nou față de lucrările cu care se învecinează.
Am urmărit cu un deosebit interes și cu mare curiozitate pictura, încercînd să surprindem acordul dintre evidentul caracter festiv al unei asemenea expoziții și felul în care artiștii sovietici, atît de diverși, au abordat temele care, prin amploarea lor, cer o lectură directă, cu apetența fiecăruia pentru o formă de limbaj mai apropiată gustului și firii sale. Cum era de așteptat, amplele compoziții de evocare istorică impresionează prin seriozitatea documentației, excelența meșteșugului, pasiunea pentru tema abordată. Citez pe B.I. Paleha, autorul unei ample compoziții dominată de figura lui Lenin. Imaginea





aceasta se detașează net față de celelalte compoziții, prin concepția, cu totul aparte, a autorului ei. Nu putem omite nici tripticul lui S. Dudnik — *Marșul, Lenin, Asediul Palatului de iarnă*, — tratat larg, în pete, ce dovedesc aplecarea autorului către procedeul clar-obscurului, interpretat în spiritul expresionist modern. Dintre pictorii care transformă tema aleasă într-un pretext pictural se impun, cu precădere, I.F. Kotiujanski, lucrarea sa — *La magazin* — fiind un excelent prilej de desfășurare decorativă a unor imprimeuri, I.K. Iltner, foarte stăpîn pe compoziția tabloului său, *Pe ogor*, A.I. Morozov (*Uzina*), S. Kaplan, autor al unei scenografii fantastice de noapte leningrădeană, și M.V. Danțig, portretistul regizorului Tovstonogov.

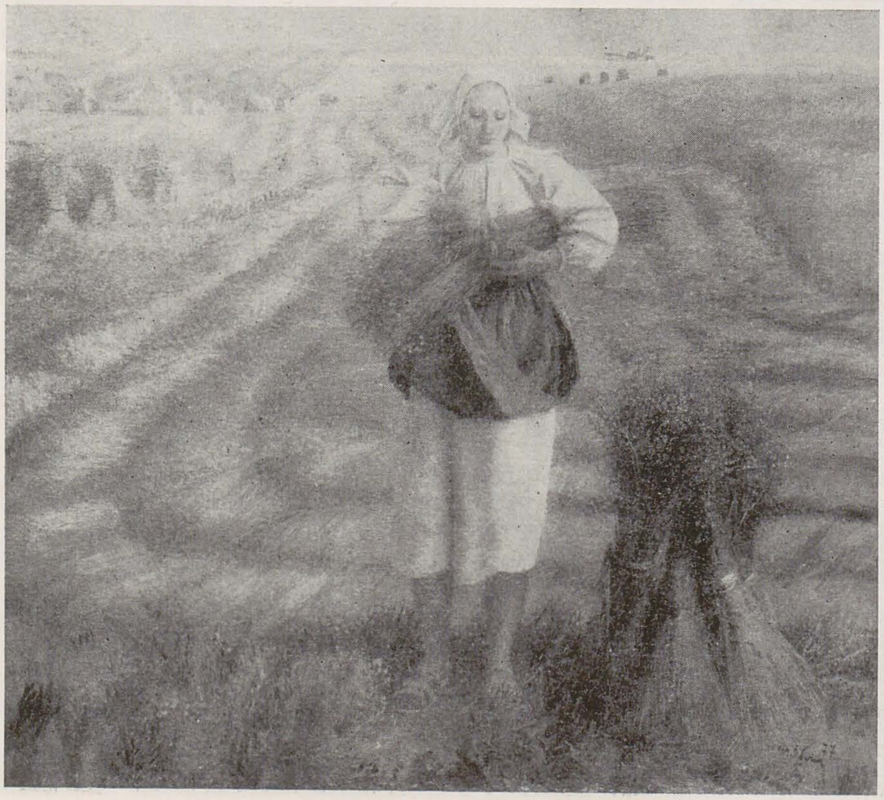
În afara autorilor și a lucrărilor mai sus citate, două curente, două orientări în plastica sovietică contemporană se detașează cu pregnanță. Unii artiști se apropie prin viziune și factură de arta cîtorva dintre marile personalități ale artei europene a secolului XX. Astfel B.F. Domașnicov în *Piața Roșie* dovedește înțelegerea artei unui Seurat, V.V. Rojnev, în *Seara*, a lui Vlaminck, iar A.V. Bekarian a lui Matisse (*Portret*). În spirit expresionist, nu fără a privi cu mult în urmă, E. Moiseenko impresionează prin imaginea mizeriei unei familii — evocare a unui trecut îndepărtat, prezent încă în amintirea vizitatorilor mai vîrstnici. Farmecul griurilor colorate și a exuberanței cromatice (Marquet, Dufy) ne sînt fericit amintite de I. Pimenov, artist discret, de o deosebită finețe, de L.V. Dulfan, autorul unui triptic compozițional, mai liber, mai impetuos decît primul, însă situîndu-se și el în familia pictorilor de real talent.

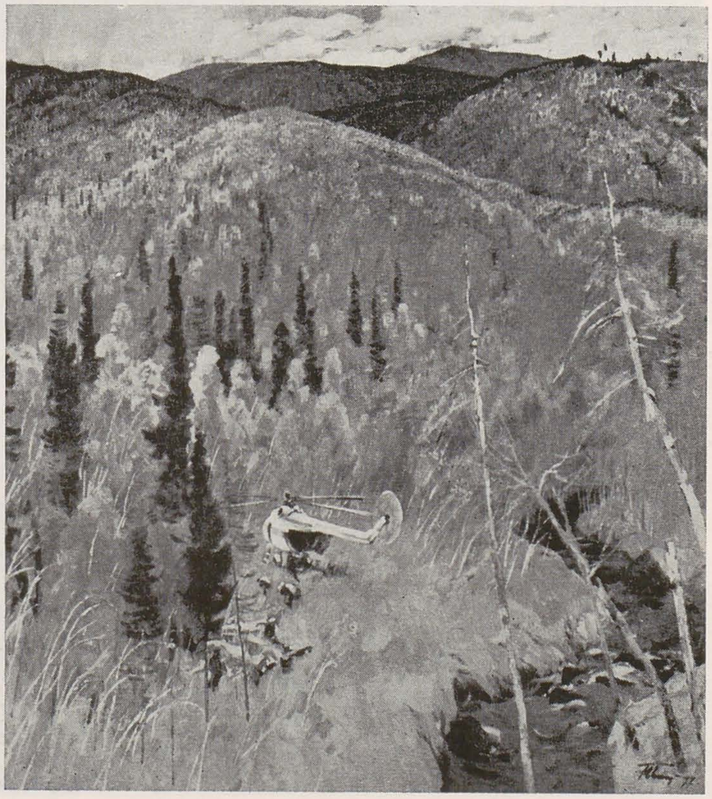
Portretiștii, numeroși, se pot recomanda prin sobra imagine a unei doctorițe, semnată de A. Galimaeva, prin portretul strălucitor prin impetuozitatea gestului, semnat de Sofia Veiverite sau prin stilul epurat, pînă la eboșe, al lui N. Ponomarev.

Mai neașteptate, însă explicabile prin dorința artiștilor sovietici de a-și înnoi stilul, de a regîndi experiența înaintașilor, sînt acele lucrări, multe, foarte multe la număr, care amintesc prerenașterea germană sau pe peisagiștii olandezi, pe Brueghel, El Greco sau Magnasco. Cu precizie, notabil echilibru cromatic și compozițional, D.D. Jilinski (*Pictorul cu mama, Mama, Idilă în pădure*) sau N.P. Erîșev, maestru în redarea purității atmosferei (*Portret*), I.S. Glazunov (*Dublu portret*), S.A. Ciuickov în ingeniosul *Autoportret cu paletă* și A.N. Lopatnikov (*La prins păsări*), pun o notă aparte.

Pe lîngă peisajele vaporoase cu liziere de mesteceni, cele ample ușor geometrizate, mai în gustul pictorilor din sudul și sud-estul țării, V.P. Pustarnakov aduce calmul și certitudinea maeștrilor olandezi, R.T. Tordia compune în spiritul lui Brueghel, ca și alții, de altfel, atrași de plasarea multor personaje miniaturale în vaste peisaje. V.I. Ivanov, pictor de mare autoritate și largă reputație, O.P. Filatcev, B.M. Nemenski și G.N. Agapișvili sînt autorii unora dintre lucrările cele mai solide și plăcute ochiului din expoziție.

Pictorii asupra cărora ne-am oprit marchează cu





personalitatea și seriozitatea lor expoziția ; reușitele lor, cît și interesul suscitat în public, le conferă un loc aparte în economia acestei cuprinzătoare manifestări iar preocupările lor sîntem siguri că vor da și pe mai departe bune roade.

Dacă sculptura și mai ales pictura ne-au reținut, grafica, prin caracterul ei egal și poate și prin numărul foarte mare de lucrări se impune în primul rînd prin demonstrarea masivei preocupări față de un domeniu de notoriu interes în viața culturală sovietică. R. Vardeiguliant, autor al unor litografii reprezentînd instantanee de pe plajă, R.O. Gusmanov, bun acuarelist, D.M. Nodia, gravor, autor al unor compoziții cu scene de muncă și F. Baghirov, în spirit scenografic, se detașează totuși, după părerea noastră, într-o anumită măsură de ceilalți.

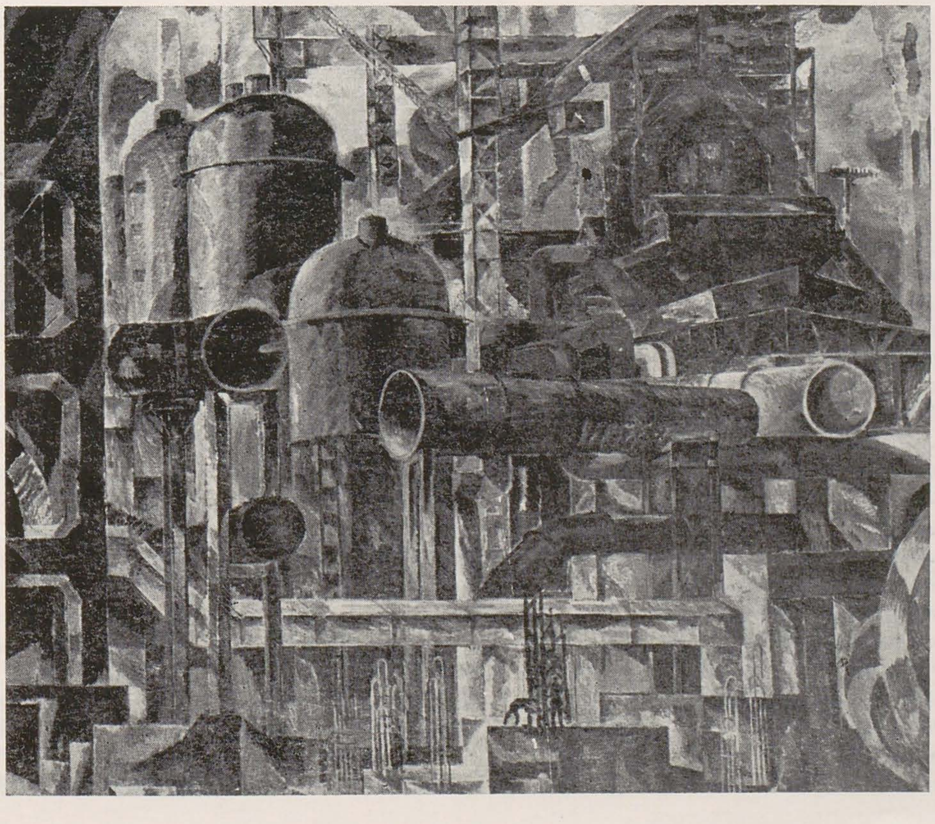
A te regăsi în imensul număr de obiecte ce țin de domeniul artelor decorative este extrem de greu. Însă, atît în porțelan, cît și în ceramică, recunoaștem ușor tradiția marilor manufacturi de la Leningrad și Moscova ca și inventivitatea deosebită a artiștilor din Riga. N. Slavina, S. Iakovleva și A. Vorobieski preiau ceva din somptuozitatea stilului Empire iar Z. Okulova reactualizează vechi forme populare. O remarcabilă suită de figurine în biscuit alb — ilustrații la Petrarca — prezintă I. Olevskaia, în timp ce Skorovogatova și Garanko pun, în figurinele lor, accentul pe umor. Ceramica și sticla decorativă găsesc în Krol, Saveleva și D. Sușkanov interpreți la care sensibilitatea cromatică, înțelegerea formelor monumentale și spiritul modern se aliază echilibrat.

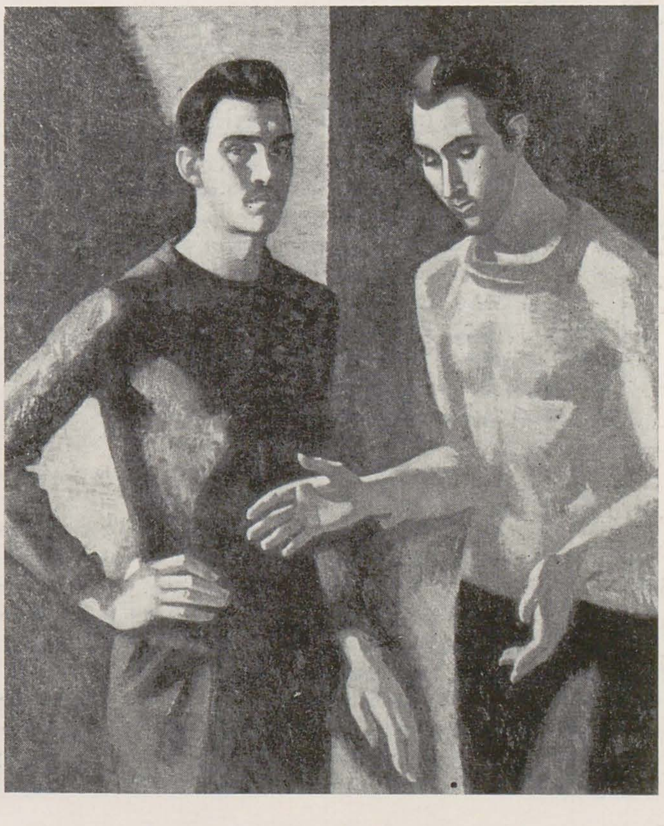
Vitrinele cu bijuterii oferă o largă desfășurare de posibilități, prezentînd un spectacol generos.

Părăsim expoziția cu aceeași teamă, cu care am venit, de a nu fi văzut totul. Însă, privind înapoi, simplul fapt că ne-au rămas în minte nume de artiști și opere, că putem discerne pictura « de consemnare » de aceea « de autor », că putem pătrunde în laboratorul preferințelor artiștilor și că toate încercările de a deschide drumuri noi sînt investite cu posibilitatea succesului ne dau dreptul să o clasăm în rîndul realizărilor ample, utile și roditoare.

RADU IONESCU

1. A. GALIMBAEVA: Portretul geologului P. Tajibaeva, ulei, 1976; 2. M. BOGDESKO: Pe plaiurile natale, gravură în metal; 3. T. IABLONSKAIA: In, ulei, 1977; 4. I. PODLIASKI: Desant în taiga, ulei, 1977; 5. V. GROMÎKO: Cîntec despre detașamentul meu, ulei, 1977; 6. A. și S. TKACEV: Între luptători, 1958/1977; 7. I. KLÎCEV: « Aurora »; 8. S. SANOSIAN: Furnalele celui de al IX-lea cincinal, ulei, 1975; 9. V. IVANOV: Început de drum, ulei





CÎNTAREA ROMÂNIEI

EXPERIENŢA UNEI EDIŢII

Experienţa acumulată pînă în acest moment — sîntem deja în plină desfăşurare a celei de a II-a ediţii a Festivalului Naţional Cîntarea României — ne permite să observăm cîştigul care s-a produs în planul îmbogăţirii climatului educativ pe care îl constituie mişcarea artistică de masă. Înainte de toate, trebuie să vedem în expansiunea acţiunii culturale, sub diversele ei forme, o modalitate de atragere a maselor spre cunoaşterea valorilor, o eficientă formă de educaţie estetică şi totodată patriotică şi morală. Este firesc ca, într-o asemenea antrenare spre artă, spre cunoaştere şi creaţie, să se afirme talente, mărturii ale potenţialului creator, ale înzestrării populare. Festivalul Naţional Cîntarea României are capacitatea de a reconstitui acel climat în care vocaţiile autentice găsesc drumul spre realizare, prelungind spiritul de participare al creaţiei populare dintotdeauna. Numărul impresionant de formaţii, de cercuri şi cenacluri, de instanţe organizatorice, de creatori în fond, vorbeşte, desigur, despre necesitatea reală de autoexprimare, de creştere culturală a maselor. Dar, acum cînd creşterea cantitativă este un fapt, se cuvine ca atenţia noastră să se concentreze asupra calităţii. Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă al municipiului Bucureşti şi-a impus un program riguros de promovare a calităţii, dezvoltînd în cadrul Festivalului o serie de manifestări şi acţiuni cu un statut deja constituit în viaţa culturală bucureşteană. Referindu-ne la domeniul artelor plastice de amatori, trebuie să amintim în acest sens accentul pus pe asigurarea conducerii de specialitate a cercurilor existente şi proaspăt înfiinţate la case cultură şi în întreprinderi (unde trebuie să subliniem sprijinul constant acordat de Uniunea Artiştilor Plastici) ca şi îndrumarea unui număr tot mai mare de creatori spre cursurile Şcolii populare de artă. În felul acesta se asigură încă de la început premisele unui nivel de exigenţă, realizîndu-se totodată acea latură educaţională la care ne refeream mai sus. Dezbaterile ca şi programele de filme de artă, întîlnirile cu personalităţi ale artei contemporane româneşti, din cadrul Studioului artistului amator ce funcţionează pe lîngă Centrul municipal de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, menţin un ideal de calitate, un nivel al aspiraţiilor necesar oricărui efort creator. Un rol la fel de important îl are modul de selecţie şi promovare a creatorilor membri ai cercurilor de artă plastică şi Asociaţiei artiştilor plastici amatori din Bucureşti. Pornind de la premisa că selecţia însăşi constituie un act educativ şi conştienţi de responsabilitatea întreţinerii unei atmosfere culturale în care kitsch-ul, pe de o parte, şi veleitarul, pe de altă parte, nu îşi pot găsi locul, specialiştii cu care colaborăm şi care constituie comisiile de selecţie ne ajută să discernem în numeroasele propuneri ale artiştilor amatori acele lucrări care îndreptăţesc aşteptările, aspiraţiile. Operative în planul evoluţiilor individuale, astfel de opţiuni stînd sub semnul exigenţei se răsfrîng pozitiv şi asupra ansamblului manifestărilor. Am asistat astfel la o creştere a valorii expoziţiilor din cadrul tradiţionalului concurs « România socialistă, patria mea dragă », ca şi a tuturor expoziţiilor organizate în întreprinderi şi instituţii, la locurile de producţie, în holurile cinematografelor, la galeria noastră din Piaţa Cosmonauţilor. Aceste lucrări care au purtat mesajul artei de amatori pe platforme industriale (la Întreprinderea « Republica », la Întreprinderea « 23 August » — exemplele s-ar putea înmulţi), în case de cultură, cluburi de tineret, institute de cercetări, spitale şi şcoli, şi-au demonstrat calitatea, capacitatea de a emoţiona, în marile expoziţii găzduite de săli prestigioase, la Ateneul Român, la galeria Teatrului Naţional şi anul acesta la Muzeul de artă al R.S.R.

ALEXANDRU IANCULESCU

CLIMAT GENEROS DE PARTICIPARE

Prima ediţie a Festivalului naţional Cîntarea României a permis desprinderea unor concluzii ce devin premisele ediţiilor următoare. Principalul obiectiv pe care festivalul îl urmăreşte este de o mare generozitate şi se înscrie firesc în momentul social şi politic contemporan. Acest obiectiv este democratizarea culturală — fenomen tipic pentru procesul de ridicare generală a conştiinţei. O cultură deschisă maselor presupune în primul rînd accesul la marile valori, dar şi participarea la crearea de noi valori. Societatea noastră îşi perfecţionează continuu cadrul instituţionalizat de trăire a culturii — dezvoltînd o serie de forme apte să pună în circulaţie patrimoniul existent şi să exprime realitatea contemporană prin creaţii de artă şi civilizaţie de cea mai autentică valoare. Plecînd de la recunoaşterea unei realităţi — şi anume că, în societatea noastră contemporană, fiecare îşi poate urma aspiraţiile, realizîndu-se pe fondul devenirii societăţii, trebuie să precizăm că marile vocaţii, marile talente au toate şansele şi perspectivele de afirmare. În toate specialităţile ştiinţei şi artei se ridică în mod firesc generaţii de creatori care redimensionează continuu patrimoniul de valori spirituale contribuind la progresul societăţii. În creaţiile acestor personalităţi trebuie să căutăm reperele acelei deveniri a culturii şi civilizaţiei. Ele exercită o forţă exemplară, modelatoare, cristalizînd aspiraţiile unui moment social şi istoric.

Festivalul Naţional Cîntarea României vine desigur în întîmpinarea unei nevoi de exprimare complexe a individului, fructificînd înzestrări trecute în planul al doilea de imperativul specializării, al eficienţei pe plan economic şi social. Odată instaurat un climat cultural, odată recunoscute şi puse în circulaţie valorile autentice şi reale, Festivalul lasă loc unei participări generale la creaţie. Nu trebuie să confundăm această antrenare spre exprimare a maselor largi cu ceea ce însemna creaţia în cadrul culturilor populare de tip rural, în care talente de excepţie, funcţionînd într-o tradiţie a anonimatului presupusă de însăşi structura acelui tip de cultură, realizau capodopere capabile să exprime sufletul unui popor. Între acele talente anonime şi marile nume ale culturii noastre diferenţa este de context al afirmării şi nu de vocaţie. Astăzi, asemenea remarcabile talente nu pot trece neobservate şi neafirmate, fiindcă nimic nu le poate împiedica afirmarea. Trebuie să privim larga participare a maselor, acea creaţie a artiştilor amatori care se înscrie în cadrele Festivalului alături de creaţia profesională ca un recul, un răspuns dat stimulării de către creaţiile exemplare — difuzate prin sistemele de informare şi educare în masă — de oameni de formaţiile cele mai diverse. Numai operînd de la bun început aceste distincţii putem sublinia rolul pozitiv al unei largi participări la cultură, fără riscul de a confunda nevoia firească de exprimare artistică şi de participare festivă a unor indivizi integraţi firesc în activităţi ce au propriul lor statut şi posibilitatea de a furniza satisfacţii umane complete — cu o expresie a diletantismului. Desfăşurat pe multiple planuri, în diverse etape şi instanţe, Festivalul Naţional Cîntarea României propune opere de reală valoare în aceeaşi măsură în care realizează un climat generos de participare. Acum cînd ni s-ar părea o prejudecată anacronică să considerăm gloria de « a te naşte poet » mai de dorit decît aceea de a te naşte fizician sau economist, cred că nu există riscul de a confunda planurile afirmării în nici unul dintre domenii, fiindcă, desigur, o confundare a planurilor este la fel de nefastă şi în substituirea fizicianului cu poetul şi a poetului cu fizicianul.

ALEXANDRA TITU

ÎN LUMINA NOII CALITĂŢI

Ieri un moto, azi în mod indubitabil un nimb, expresia unui univers clocotitor al creativităţii, Cîntarea României s-a constituit în tradiţie vie. Nu e vorba de ancestrale forme cutumare ce se mulează de-a lungul mileniilor în matricea etniei, străbătînd peisajul frămîntat al istoriei, ci de ecoul răsunător pe care l-a găsit îndemnul iniţial, de continuitatea fluxului şi de amplitudinea cu care eprubeta primei experienţe s-a transformat în creuzetă trepidîndă în volbura incandescenţei.

Fără doar şi poate orice bilanţ al oricărei etape este, la atare anvergură şi intensitate, demult depăşit de complexitatea realităţii factice. Cu toate acestea se detaşează pe acest traseu suficiente elemente net susceptibile de virtuţi durabile în timp, demne de a fi reţinute ca jaloanele unei evoluţii generatoare de noi potenţe şi calităţi. Printre miile de participanţi, de individualităţi şi colective, angrenate în multiplele manifestări ale festivalului şi care s-au afirmat de-a lungul diferitelor etape, în general, şi în cadrul expoziţiilor de artă populară, în special, s-au numărat şi lucrătorii artizani — creatori populari, meşteşugari, artişti plastici — din cadrul cooperaţiei meşteşugăreşti, înscriindu-şi tradiţionalele concursuri « de noutăţi şi creaţie » sub semnul emulaţiei generale, creaţiile lor fiind nelipsite printre produsele premiate de diferite comisii şi jurii.

Astfel, valorificînd tezaurele inestimabile ale muzeelor noastre, experienţa cercetării şi contactul nemijlocit cu fenomenul artistic viu, artizanii s-au preocupat în activitatea de diversificare a producţiei artistice nu numai de perpetuarea unor genuri, a unor tehnici, forme, ornamente, ci şi de reînvierea celor dispărute sau pe cale de dispariţie, de revitalizarea unor prestigioase centre meşteşugăreşti (Dorobanţu-Tulcea, Rădăuţi-Suceava), de atragerea unor personalităţi din rîndul creatorilor şi meşterilor populari şi grupării în jurul acestora a unor tineri, viitori artizani şi purtători pe mai departe ai tradiţiei.

Dar grjia creatorilor nu s-a îndreptat doar spre această latură ci mai ales spre potenţarea creaţiilor noi cu acele valenţe care să le asigure un acces nemijlocit în sfera consumatorului, adică, pe de o parte ca ele să fie competitive sub aspect economic şi calitativ, în special însă să răspundă unor cereri acute, fie practic-utilitare, utilitar-decorative sau ornamentale, corespunzînd exigenţelor gustului modern.

Prima ediţie a festivalului a constituit în acest sens o uvertură, cea de a doua ridicare a cortinei spre « noua calitate » bazată pe îmbunătăţiri tehnologice, găsirii de noi soluţii tehnice care să permită o şi mai mare diversificare sortimentală dar şi estetică, gama de creaţii amplificîndu-se spre copia fidelă muzeală pe de o parte (aşteptată de mult de colecţionar) şi antipodul, « designul », la amplitudini mai îndrăzneţe, venind să îmbogăţească prin producţie de mică serie şi unicat oferta industriei. Faptul este valabil în egală măsură pentru modestul vas de ceramică, orientat spre servicii, seturi, garnituri de gătit şi copt, pentru prelucrarea lemnului, dirijată spre obiecte de agrementare a mesei festive cu iz de rusticitate şi, în fine, pentru vasta gamă de ţesături, oferind un număr infinit de contexturi exclusive, suple sau consistente, de la pînza topită şi metraje din fire supratorsionate neşifonabile, la abale, postavuri, pănură ţărănească bătută în piuă.

În noile colecţii, expoziţii, centre de comandă ale cooperaţiei acestea se concretizează prin piese de port şi costume autentice destinate unor echipe artistice, ca cel dobrogean realizat în colaborare cu muzeele din Constanţa, Tulcea, Bucureşti, purtînd girul unor personalităţi ştiinţifice, prin revitalizarea ceramicii glazurate de tip Rădăuţi, prin prima şarjă de gresie românească a cooperaţiei realizată la Cluj-Napoca, prin zeci şi sute de ţesături, confecţii artizanale, împletituri de răchită sau papură.

De altfel valorificarea unor resurse locale, în special de deşeuri, dar şi de produse vegetale ca paiul, sorgul, rogozul, papura, esenţele multiple inferioare, necorespunzătoare marii industrii, constituie nu numai o preocupare a cooperatorilor în general ci mai ales a meşteşugarilor artizani, de altfel muzeele atestînd din plin o tradiţie populară pînă şi în acest context, materia primă cea mai modestă înnobilîndu-se prin vraja dibăciei şi hărniciei, devenind unealtă, vas, podoabă.

Dar cu noua ediţie, cîmpul de desfăşurare al acestei întreceri a creaţiei artistice s-a lărgit substanţial, alăturîndu-se din plin creaţia ştiinţifică, cercetarea aplicativă, tehnologică şi tehnică, prezentă şi în activitatea meşteşugarului zilelor noastre în scopul perfecţionării tehnice, a înnobilării unor metale comune ce înlocuiesc altele deficitare pe glob, procedînd prin băi galvanice, combinare cu sticlă, lemn, piele, ceramică, patină artificială, răşini sintetice, dar şi în scopul sporirii eficienţei economice, o serie de produse nemaiîntîlnite pînă în prezent — creaţii aparţinînd etapei pe ramură a festivalului sau Săptămînii ştiinţei şi tehnicii româneşti — atît sub aspect utilitar, cît şi estetic, agrementînd ambianţa noastră cotidiană (populînd colţul şcolarului cu mic mobilier pictat, înviorînd aleile parcurilor sau staţiunilor cu nuanţele proaspete ale unor bluze tinereşti sau adăugînd ţinutei de seară un plus de farmec sobru emanînd din aurul vechi al fotei de Muscel).

Preocupările nu se opresc aici. Trebuie să amintim latura educativă, lupta dusă împotriva fenomenului de degradare a gustului, eforturile făcute la chemarea conducerii superioare de partid de a spori pentru fiecare judeţ şi zonă produsele cu specific local pronunţat, acţiune şi sarcină permanentă vizînd să detroneze « suvenirurile » calofile, tributare nongustului.

Continuarea festivalului, potenţată prin efervescenţa mereu crescîndă, prin creşterea amplitudinii exigenţei, îndeamnă la noi căutări şi oferă perspectiva unor noi performanţe purtînd pecetea « noii calităţi », îndemn major etic şi patriotic.

HERBERT HOFFMANN

CERCUL DE ARTĂ PLASTICĂ

Chemarea de a participa la ampla acţiune stimulatoare care a fost prima ediţie a Festivalului Naţional Cîntarea României a mobilizat un număr atît de mare de forţe încît pînă şi cele mai optimiste aşteptări au fost satisfăcute. Artişti amatori încă necunoscuţi — unii dintre ei buni sau chiar foarte buni — alţii deja cunoscuţi, însă într-o excelentă formă datorată emulaţiei create, au dat imaginea, la proporţie naţională, a interesului şi potenţialului artistic latent în ţara noastră.

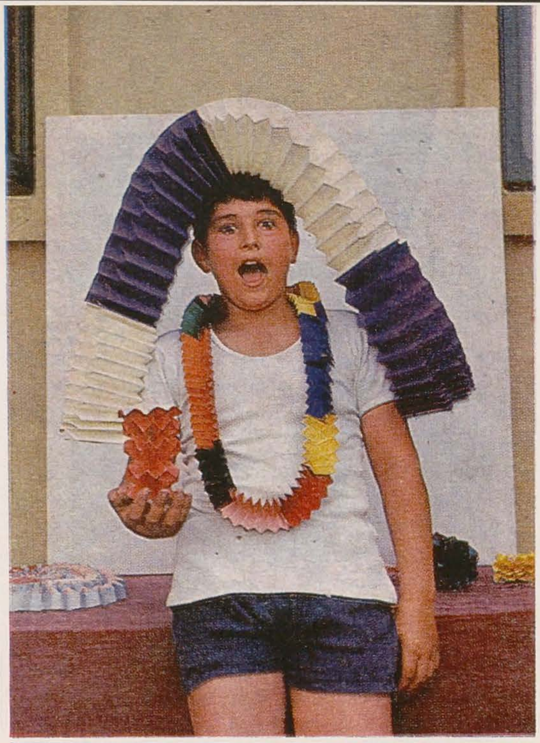
Acum, angajaţi din plin în cea de a doua ediţie a Festivalului, avem posibilitatea să aruncăm o privire înapoi pentru a evalua forţele, atît numeric cît şi calitativ şi, mai ales, pentru a sublinia rezultatele acestei competiţii. Prima ediţie ne-a dat posibilitatea să confirmăm caracterul său larg de masă, bunăvoinţa şi, adesea, curajul cu care s-au angajat, în baza unei neinhibate încrederi în forţele lor, foarte mulţi participanţi. Consemnarea unei disponibilităţi faţă de artă, a unei dorinţe de a participa, competitiv, alături de toţi ceilalţi, este un bun cîştigat. Acesta este cu atît mai preţios cu cît competiţia implică comparaţie, deci obiectivarea faţă de propriile rezultate. Dacă din această confruntare cei deosebit de înzestraţi vor fi căpătat curajul de a se afirma, iar cei împinşi mai mult de bunăvoinţă decît de talent vor fi înţeles limitele lor, şi unii şi alţii vor avea de cîştigat. Astfel succesul Festivalului va fi îndoit: în sensul promovării celor mai buni artişti amatori şi, totodată, pe plan educativ. Participanţii cunoscîndu-se pe sine, avînd prilejul de a face comparaţii cu alţii, Festivalul devine o şcoală a gustului, o lecţie de estetică la care este antrenată o ţară întreagă. Este evident că nu avem nevoie de atîţia pictori cîţi s-au angajat în Festival însă este cert că avem nevoie de tot atîţia oameni cu un ochi mai exersat, cu un spirit competitiv mai viu, cu un pas înainte făcut pe linia împlinirii lor ca elemente ale unei societăţi bazate pe principii noi. Fiecare din ei va aduce astfel, în domeniul său de activitate, un plus de exigenţă, de curaj, de gust, de metodă. Legătura indestructibilă dintre nevoia de creaţie şi datele oferite de domeniul în care lucrează a fost pe larg afirmată atît prin sursele de inspiraţie (ne referim la pictori) cît şi prin fructificarea experienţei personale, în celelalte domenii, tehnica spunîndu-şi adesea cu promptitudine cuvîntul.

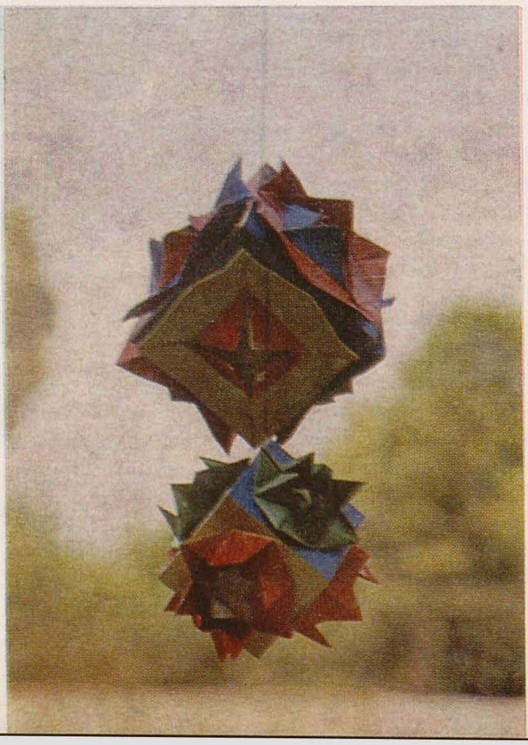
Observaţiile de mai sus ne-au fost prilejuite de urmărirea desfăşurării Festivalului şi uneori chiar de participarea la unele jurii, însă, aceeaşi experienţă, în mic, ne-a fost oferită şi de Cercul de artă plastică « Ion Ţuculescu » al Sindicatelor Sanitare de a cărui îndrumare ne ocupăm de mai mulţi ani. Numeroasele expoziţii personale sau colective, participările selecţionate în cadrul Festivalului, premiile obţinute şi, ceea ce este foarte important, notabila ridicare a nivelului general al membrilor cercului, dovedită atît prin creaţia lor, cît şi prin participarea activă la întîlnirile noastre (conferinţe, discuţii deschise, comentarii pe baza prezentării lucrărilor etc.) este o realitate ce constituie doar o etapă pe linia angajării amatorilor în largul circuit al afirmării.

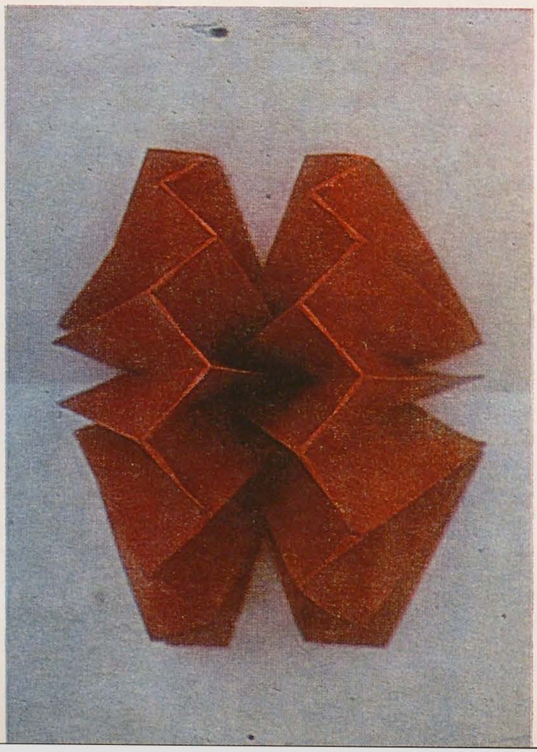
În etapa pe care o parcurgem, întîlnirile lunare ale membrilor cercului au avut în obiectiv selecţionarea acelor lucrări care, conform programului cercului, vor fi incluse în manifestările expoziţionale prevăzute pentru ediţia a doua a festivalului. Pentru a răspunde mai prompt exigenţelor de ordin calitativ, de comun acord, aceste întîlniri au loc şi în timpul verii, perioadă care în trecut era. . . de vacanţă.

În baza experienţei pe care o avem sîntem convinşi că ediţia a doua a Festivalului va converti investiţia de bunăvoinţă în calitate artistică şi că factorul educativ, modelator, îşi va spune cuvîntul şi va rodi. Un virtual pictor poate fi un mai bun muncitor sau construcor sau — ceea ce se poate afirma şi în cazul cercului — un mai bun cadru sanitar decît a fost înainte, prin lărgirea orizontului său şi prin educaţie.

RADU IONESCU



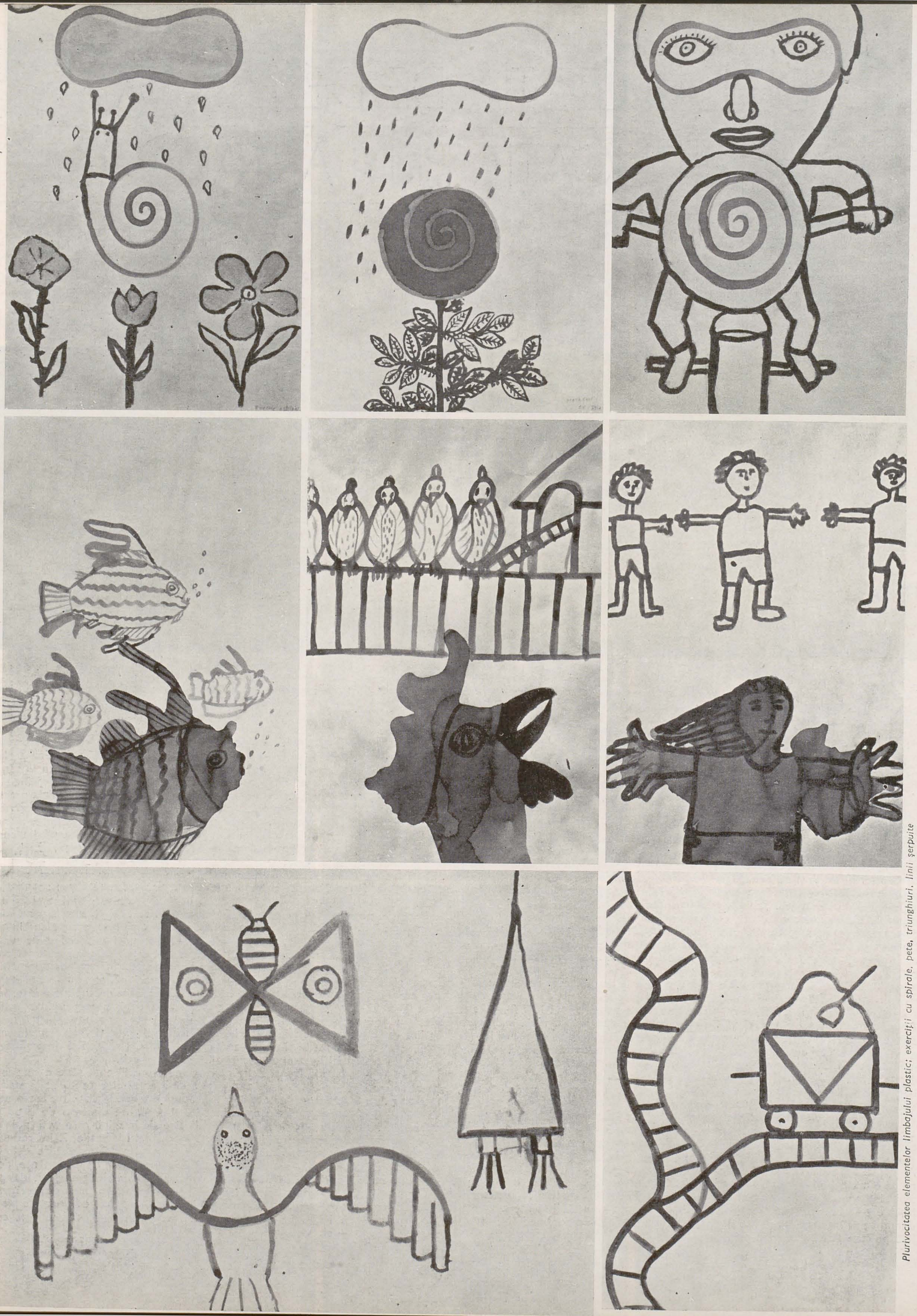




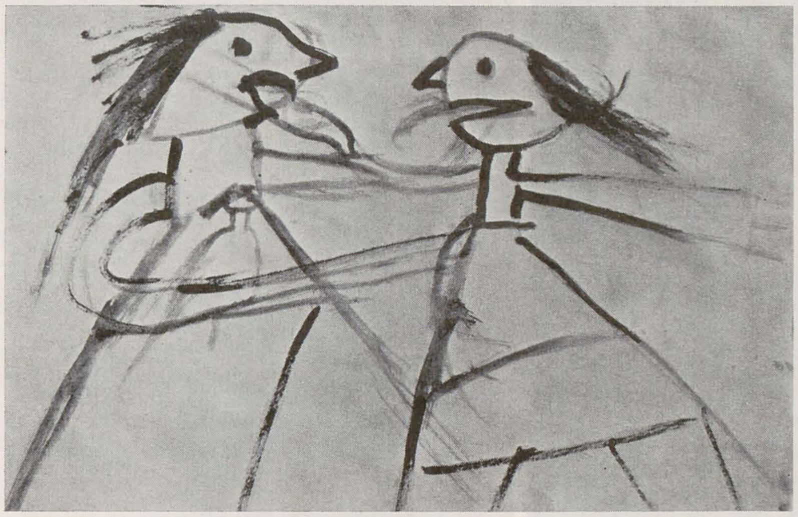
DE LA «LECŢIA DE DESEN» LA «EDUCAŢIA PRIN ARTĂ»

S-au împlinit mai bine de trei ani de cînd vechea programă de « desen », care guverna predarea acestei discipline în şcoală, a fost înlocuită cu una nouă, intitulată de această dată : « Educaţia artistico-plastică ». Faptul a trecut aproape neobservat la timpul său, cu toate că nu era vorba nicidecum doar de o simplă schimbare a unui titlu, ci se viza mult mai mult : modificarea în întregime a unei atitudini, a unei optici învechite, în care desenul era privit ca o « dexteritate », cu un rol mai mult recreativ într-un plan de învăţămînt încărcat de materii « serioase ». Zdruncinînd din temelii aceste habitudini, noua programă, structurată pe principii dintre cele mai moderne, recunoştea în mod oficial valoarea educaţională remarcabilă a activităţilor artistico-plastice, modul unic în care acestea pot contribui la dezvoltarea unei personalităţi creatoare, potrivit idealului educaţional contemporan. În această viziune, noua programă reorienta radical şi îmbătrînitele tehnici de predare recomandate pînă atunci în vechile normative, renunţînd la numeroase prevederi cu totul depăşite de noile rezultate obţinute de psihologia percepţiei infantile şi de pedagogia modernă, prevederi care nu numai că nu-şi propuneau să dezvolte libera expresie, dar care uneori, ca de pildă în cazul « desenului după model » sau al « desenului decorativ », aplicate la o vîrstă total inadecvată, aveau efecte cu totul contrare noilor obiective urmărite, acţionînd de-a dreptul ca nişte factori inhibitori ai potenţialităţilor creatoare ale copiilor.
Desigur că intervalul de timp scurs de la aplicarea recentei programe este încă mult prea scurt pentru a produce revirimentul scontat în educaţia artistico-plastică în şcoală în proporţii de masă. Cu toate acestea, încă de la punerea ei în practică rezultatele promiţătoare n-au întîrziat să apară, aşa cum ne putem convinge privind lucrările elevilor unuia dintre cei care au participat la iniţierea şi redactarea ei, pictorul Dorel Zaica, profesor la şcoala generală nr. 84 din Bucureşti.
Abandonînd mijloacele tradiţionale de predare a desenului cu mult înainte ca acestea să fi fost proscrise de metodicele în vigoare, Dorel Zaica nu-şi mai învaţă elevii să deseneze « corect », forţîndu-i să se conformeze unor criterii care nu le sînt proprii. În orele conduse de el nu vom vedea niciodată treizeci de şcolari care-şi muşcă vîrful limbii căznindu-se să redea cît mai exact o găleată văzută în perspectivă sau să migălească cu creioane colorate o planşă întreagă de « motive populare », în timp ce profesorul se plictiseşte la catedră, după care ar urma o corectură de tip academic. În loc de asta, profesorul le propune copiilor o serie întreagă de subiecte cu un puternic impact emoţional, stimulîndu-i să găsească soluţii cît mai personale. Subiectele nu sînt de loc alese la întîmplare, ci caută să ilustreze cît mai evident problemele plastice care trebuie predate.
Abilitatea ieşită din comun cu care Dorel Zaica găseşte mereu astfel de subiecte ne dă o măsură a talentului său pedagogic. Cum ar putea oare elevii să înţeleagă mai bine specificul compoziţiei închise în alt mod decît încercînd să picteze ei înşişi o grămadă de rugbi sau un ring de box, şi cum ar fi posibil să realizeze mai deplin ce se înţelege prin linia de duct continuu altfel decît desenînd ghemul de lînă pe care pisica îl plimbă prin casă?

Un alt exemplu : pentru a explicita problema contrastului linear şi a celui cromatic, Dorel Zaica recurge la un subiect care, la prima vedere, poate să şocheze, părînd cu totul deplasat ca temă de şcoală : cearta a două mahalagioaice, dar care e cum nu se poate mai nimerit ca să-i stimuleze pe copii să încerce să exprime o stare conflictuală, folosindu-se mai întîi doar de alb şi negru, de puterea de sugestie a liniei, iar în ora următoare să se străduiască să obţină acelaşi efect apelînd în principal la culoare. Tratarea aceleiaşi teme mai întîi linear şi apoi cromatic va ajuta la conştientizarea mai exactă a caracterului specific şi a posibilităţilor expresive fiecărei modalităţi în parte. După ce au realizat practic o « *ceartă a culorilor* », se va putea discuta pe un teren mult mai ferm despre culori « ţipătoare » şi culori care « se potrivesc ». Şi de aici se va putea ajunge uşor la funcţia simbolică a culorii şi astfel culoarea nu va mai rămîne pentru copii un simplu coloriaj, ci se dezvăluie ca un vehicul purtător de sens, capabil de semnificaţii foarte diverse.
Pentru a face ca elevii săi să realizeze dimensiunea plurivocă a elementelor limbajului plastic, Dorel Zaica se serveşte de nişte exerciţii foarte utile : pornind de la nişte elemente abstracte date, spirale, triunghiuri, linii şerpuite, semicercuri, se cere elevilor să le completeze după fantezia proprie, construind în acest mod o imagine. Ei pot urmări cum aceeaşi spirală, identică pe fiecare din planşele lor, se metamorfozează rînd pe rînd într-un melc, în farul unei motociclete de curse, într-o floare sau într-un disc telefonic care, la rîndul lui, devine gura unui personaj în viziunea caricaturală şi se conving pe viu că aceeaşi formă poate semnifica într-o planşă un nor, iar în alta o pereche de ochelari etc, etc. Într-o altă etapă, mai avansată, se continuă cu o temă mai complicată, care presupune o interpretare la un alt nivel a formei şi anume construcţia unei siluete umane într-o manieră arcimboldescă, folosind o clasă de obiecte : aparate electrice, de utilizarea casnică, materiale sportive ori material didactic. La clasele mai mici, analiza formei este şi ea prezentă, copiii fiind solicitaţi să interpreteze o pată în acelaşi fel ca la binecunoscutul test Rorschach.
În orele pe care le ţine Dorel Zaica se vorbeşte mult. El e de părere că profesorul ar comite o gravă eroare pedagogică dacă ar rămîne cantonat la stadiul monologului. Întotdeauna înainte de a fi propusă o temă, în clasă are loc o adevărată şedinţă de « *brainstorming* », în care sînt supuse discuţiei de grup nu atît subiectele literare cît caracteristicile plastice ale imaginii care va fi apoi realizată. Practicînd o maieutică bine adaptată mentalităţii infantile, Zaica reuşeşte să obţină rezultate surprinzătoare. El este posesorul a peste 1400 de definiţii date de copii elementelor de limbaj plastic, uneori extrem de percutante, definiţii care nu sînt preluate de elevii săi, ci concluzii la care ajung singuri, desigur în urma dezbaterii orientate euristic de profesor. Vom cita doar cîteva : « *Pentru noi care desenăm, liniile sînt nişte pasaje* » — cl. III-a, « *Statuia e o piatră făcută om* » — cl. I-a, « *Spaţiul este o distanţă* » — cl. IV-a, « *Forma este cum arată obiectul* » — cl. V-a.



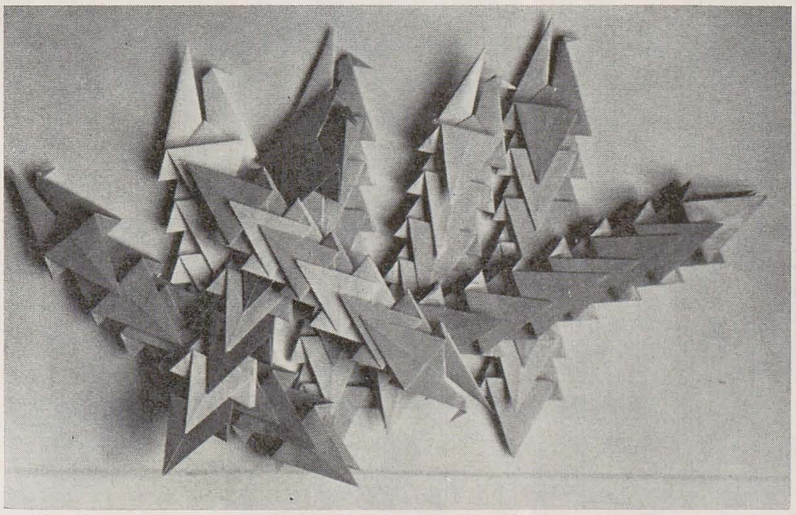
Plurivocitatea elementelor limbajului plastic; exerciții cu spirale, pete, triunghiuri, linii șerpuite

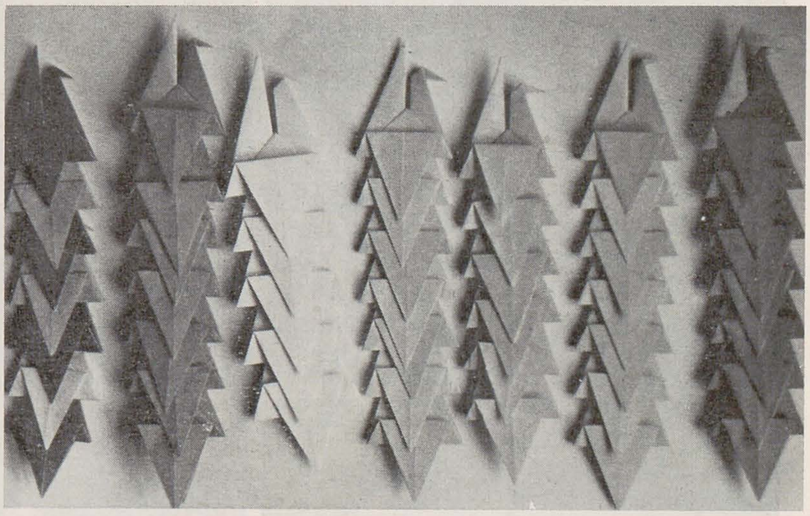


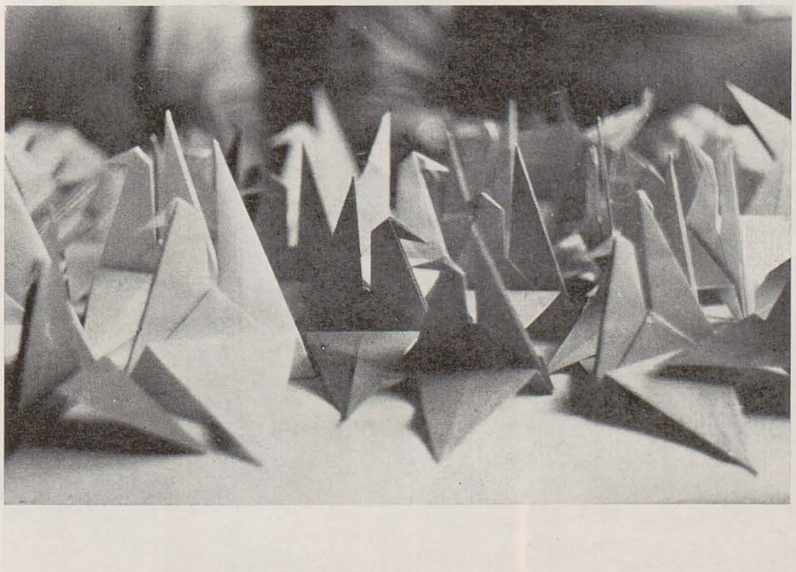
Variante pe tema disputei

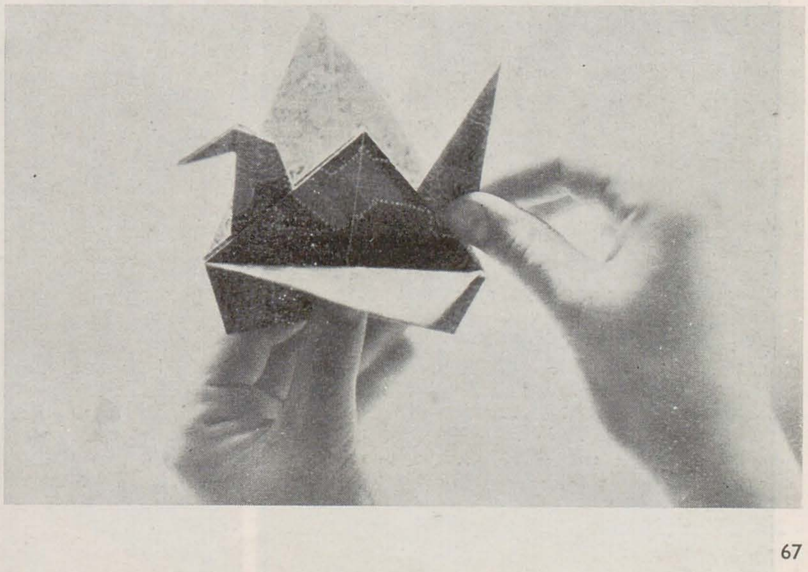
Se generează astfel o atmosferă deosebit de propice liberei expresii. Credem că reușita spectaculoasă a lui Dorel Zaica se bazează tocmai pe însușirea sa cu totul specială de a-i aduce pe copii, așa cum ar fi zis Brâncuși, « *în starea de a face* ». Profesorul nu mai este pur și simplu un îndrumător, ci un animator, devenind creatorul unei « *situații* » în care elevii să-și poată produce operele. Ei găsesc în cabinetul de desen locul în care le este încurajată originalitatea și spontaneitatea creatoare. Ora de educație artistico-plastică devine unul din momentele din timpul petrecut la școală în care copiilor li se permite să-și pună în aplicare propriile idei.

Pentru Dorel Zaica, responsabilitatea profesorului impropriu numit încă « de desen » nu se restrînge doar la a da frîu liber potențelor creatoare ale elevilor săi. În concepția sa, menirea acestuia e mult mai cuprinzătoare și anume dezvoltarea unei conștiințe estetice. El abordează cu curaj, chiar cu elevii de vîrstă foarte mică, unele probleme privind estetizarea mediului ambiant, cum ar fi decorarea interioarelor, criterii estetice în cumpărarea unor obiecte sau chiar moda. « *Moda este cînd se îmbracă cineva frumos și se miră oamenii* », spune un elev de șase ani din clasa I-a, iar unul din clasa a II-a răspunde dezarmant : « *Moda este alte haine* ». Elevii săi învață de ce nu sînt frumoase florile din plastic, de ce e de preferat creația populară autentică pseudo-artizanatului care se mai vinde prin magazine — definit prompt de un școlar din clasa a III-a ca « *Ceva scluptat (sic !) și dat cu lac* » — că îmbrăcămintea pe care o purtăm trebuie să se acorde coloristic și multe altele. Deși despre « educabilitatea gustului » vom putea citi în orice curs introductiv de pedagogie, orele de educație artistico-plastică sînt, din păcate, singurele din întregul plan de învățămînt aplicat în prezent care încearcă, măcar sporadic, să pună probleme « *de gustibus disputandum* ». Este, evident, mult prea puțin, deoarece acesteia i s-a rezervat doar o unică oră pe săptămînă. Și asta doar în Școala generală, căci educația artistico-plastică a fost eliminată — ? !?? — din întreg cursul liceal. Unul din fenomenele care-i preocupă într-un mod cu totul special pe specialiștii în educație artistică din lumea întreagă îl reprezintă pierderea interesului pentru activitățile de ordin plastic o dată cu apariția pre-adolescenței și adolescenței, perioadă în care se constată un transfer accentuat spre exprimarea unui limbaj. Acum spontaneitatea și inventivitatea, atît de prezente în arta copiilor, pălesc, iar profesorul începe să fie confruntat cu formula : « *N-am talent la desen !* » De cele mai multe ori, lipsa « *talentului* » se dovedește a fi în practică mai ales o incapacitate de a desena descriptiv, de a compune imagini perspectivale, care să « semene », să poată fi ușor « recunoscute de alții ». Faptul că pentru mulți desenele nu sînt « așa cum ar trebui să fie » aduce după sine descurajarea și, în cele din urmă, renunțarea la a mai desena. Pentru a contracara aceste efecte, Dorel Zaica acționează pe două planuri : întîi, le arată elevilor, cu ajutorul exemplelor din istoria artei, că nu există un singur mod de a desena și că « *asemănarea* » nu constituie un criteriu valabil de apreciere, că ea derivă dintr-o « identitate » prost înțe-

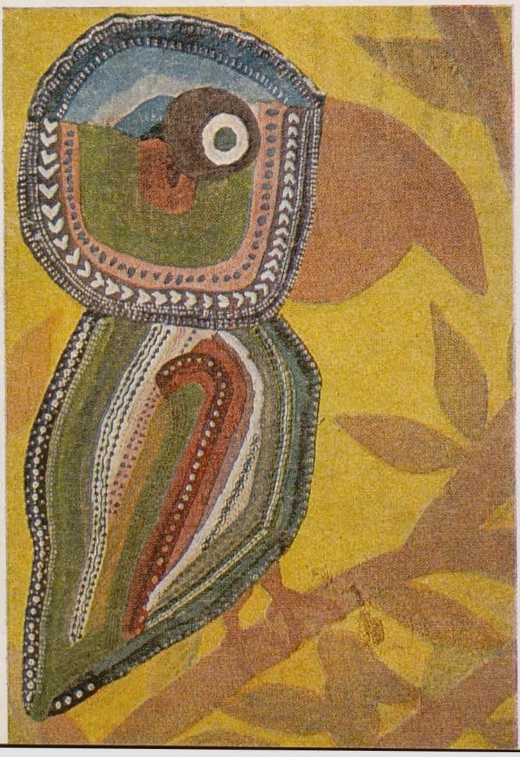








Exerciții de origami

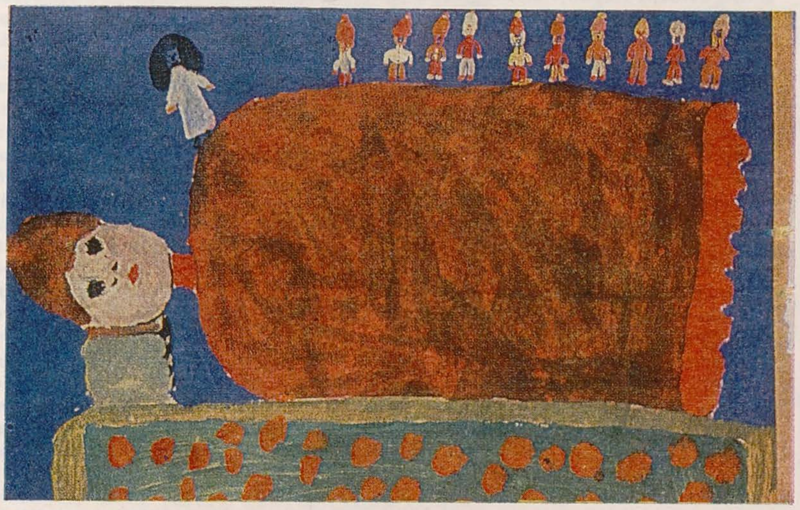


lească între imaginea artistică și spațiul real ; în al doilea rînd, el face uz de anumite « teme-capcană », cum îi place să le numească, ca de pildă caricatura sau afișul, care să implice o necesitate de interpretare, furnizînd alte motivații, care să facă să dispară obsedanta preocupare pentru « realism » caracteristică vîrstei, în încercarea de a demonstra că aventura creației nu se termină în mod obligatoriu o dată cu prima copilărie și că pre-adolescenții și adolescenții pot fi la fel de expresivi ca și cei mici.

În căutarea de soluții care să ducă la menținerea plăcerii de exprimare, fără de care activitatea plastică și-ar pierde sensul, s-a propus înlocuirea desenului cu alte modalități de expresie, cum ar fi modelajul, colajul sau asamblajul, care să estompeze presiunea « *reprezentării* », oferind satisfacția reușitei și celor care nu aparțin tipului vizual, și care rămîn, în general, cantonați la stagii anterioare ale desenului. Mergînd pe această linie, pictorul Ion Dumitriu, profesor la școala generală 162, de asemenea unul dintre autorii noii programe, a apelat la origami, tradiționala artă japoneză a împăturirii hîrtiei, mult mai ușor de practicat în condițiile unei clase obișnuite decît, să zicem, modelajul. Ion Dumitriu practica origami cu elevii săi încă înainte de introducerea programei, prezentînd primele rezultate la *Expoziția metodică a profesorilor de desen din Municipiul București*, care a avut loc în 1975 ; actualmente, pregătește o nouă expoziție, mai complexă, în care vor figura proiecte mult mai complicate. Pornind de la împăturirile cele mai simple, care duc la banalul avion sau la bărcuța cu care ne-am jucat cu toții, elevii lui Ion Dumitriu trec la realizarea unor forme foarte variate, animaliere, florale sau chiar abstracte. După ce s-au familiarizat cu plierile de bază, copiii sînt îndemnați să caute singuri noi forme posibile de realizat. Problemele plastice pe care le pune origami, fie în maniera sa tradițională japoneză, care interzice tăierea hîrtiei, sau în cea modernă, răspîndită în Statele Unite, cît și în unele țări europene, care permite acest lucru, introducînd și tehnici specifice colajului, sînt dintre cele mai dificile. Pentru realizarea oricăror forme, origami presupune transformarea unei forme de bază, de cele mai multe ori pătratul și, uneori, dreptunghiul, iar această trecere de la suprafață la volum implică un redutabil exercițiu de imaginație. Experiența dobîndită la origami, care include prin însuși modul de realizare împărțirea unei suprafețe, devine de neprețuit atunci cînd se abordează studiul compoziției ; tot origami, care ajută la conștientizarea chestiunilor referitoare la spațiul pozitiv și negativ, reprezintă o foarte bună introducere în universul sculpturii moderne. Continuînd într-un fel experimentele origami, Ion Dumitriu a procedat, de astă dată doar cu elevii cercului de educație artistico-plastică, la anumite încercări de « studiul formei », asamblaje folosind deșeuri de la Fabrica de mobilă Giulești, aflată în apropiere. Ceea ce ni se pare cel mai remarcabil referitor la origami este însă faptul că el reușește să antreneze *întreaga* clasă într-o activitate expresivă.

Această scurtă trecere în revistă a unor rezultate obținute a convins, sperăm, de faptul că programa de « EDUCAȚIE ARTISTICO-PLASTICĂ » oferă perspective fericite educației artistice și că depinde doar de profesorii de desen ca ele să fie traduse cît mai curînd în practică.

RADU STERN



STRUCTURI GEOMETRICE ÎN OPERA PLASTICĂ

ZAMFIR DUMITRESCU

Există o structură formală a operei de artă, detectabilă împreună cu mesajul artistic al acesteia sau, mai exact spus, paralel cu recepționarea fluxului de idei, de stări, de sentimente pe care respectiva operă ni le provoacă. Se vorbește curent despre mijloacele artistice vehiculate în elaborarea unei anumite lucrări artistice, prin aceasta înțelegîndu-se abilitatea cu care artistul a acționat în stabilirea unei *structuri* compozițional-geometrice, a unei *structuri* valorice (raporturile de lumină-umbră, deschis-închis), a unei *structuri* cromatice, a *structurii* grafice (liniare), a *structurii* superficiale (suprafețe finite sau nonfinite, zone lise, rugoase etc.).

Privită din acest punct de vedere, opera de artă poate fi supusă unei cercetări sistematice, cu caracter științific, în care parametrii constitutivi pot fi controlați, măsurați și corectați. Se poate afirma că există o « rațiune » a compoziției, o « logică » a distribuirii suprafețelor de lumină și umbră (tonuri deschise — semitonuri intermediare — tonuri închise) sau o « lege » a raporturilor cromatice. Admiterea acestor factori determinabili în construcția operei de artă plastică ne dovedește întrepătrunderea unor elemente de factura demersului științific cu elemente ale demersului artistic. Relația dintre artă și știință este de mult recunoscută și a reprezentat un savuros obiect de dezbateri cu multiple implicații filosofice, estetice, sociale, istorice. Complexitatea ecuației pe care știința o stabilește cu arta este dată de plurivalența activităților umane, nedisociabile, reciproc determinabile. Simplificînd, s-ar putea spune că dacă știința analizează, arta sintetizează, deși determinările bilaterale sînt mult mai vaste, desfășurîndu-se dublu vectorial pe o scară de tipul celei propuse de Luc Joly [1]:

ARTA: SINTEZĂ ȘI STRUCTURARE ——————————————————→
NOȚIUNE↔GEOMETRICĂ↔DEFINIȚIE↔OBSERVARE↔CLASIFICARE↔EXPERIENȚĂ
←—————————————————————————— ANALIZĂ: *ȘTIINȚĂ*

Din acest generic se deduce ansamblul fluxului ȘTIINȚĂ → ARTĂ

ȘTIINȚĂ (reprezentată în cazul nostru prin două componente raționale)
↗ GEOMETRIA → OBSERVARE ȘI ANALIZĂ A STRUCTURILOR ↘
CREAȚIE → ARTA
↘ MATEMATICA → OBSERVARE ȘI ANALIZĂ A RITMURILOR ↗

[1] Luc Joly, pictor, sculptor, teoretician ilustru al problemelor de structuri naturale, geometrice și artistice (născut la Geneva, 1933).

Cu riscul unei departajări poate didactice, am putea stabili că în componența actului creației artistice și implicit în opera de artă rezultată apar două categorii de elemente:

A. — de natură subiectivă și obiectiv-subiectivă (determinate de personalitate, experiență, mediu, opțiuni estetice, ideologice etc.)

B. — de natură obiectivă (determinate de rațiune, logică, calcul)

Interacțiunea datelor grupului A și grupului B naște un raport dialectic, continuu modificabil. Istoria artelor ne-a dat o sumă de exemple strălucite în care aceste două categorii se aflau în balanță, cu semnul egalității între ele. Putem vorbi de artiști evident stăpîniți de imaginație, de instinct, spontani, așa cum putem recunoaște artiști cu apetență pentru o formă îndelung elaborată, unde controlul devine dominant. O diferențiere netă nu se poate face și ar fi inutilă, pentru că, oricît de « stăpînit de forțe subiective » ar fi un artist, în opera sa vor exista elemente din gruparea B și, invers, oricît de « rece », calculată și organizată ne va părea o lucrare, aceasta va avea poezie, o idee-cheie, un sentiment-motor.

Ne propunem punerea în discuție a o serie de date aparținînd grupării pe care am notat-o, din dorința de ordine, cu simbolul B, deci a acelor factori controlabili și rațional dirijabili pînă la *un anumit moment dat* (opera de artă nu poate fi programată sută la sută), a aspectelor *structural-geometrice* în creația plastică. Suma acestor noțiuni exacte ar putea fi înglobate, fără prea mult risc, în ceea ce André Lhote numea INVARIANTE PLASTICE, și reprezintă, în cea mai mare parte, rezultatul unor cercetări străvechi, cu origini în antichitate, perfectate de epocile istorice ulterioare și abordate prin prisma experienței artistice și științifice a civilizației secolului 20. Problemele de structurare și organizare geometrică, cu aplicații directe în artele plastice, ce urmează a fi prezentate în paginile revistei « Arta », au fost parțial rezolvate în atelierele și sălile de curs ale Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București. S-a pornit de la ideea generoasă, de tip renascentist, că un ucenic în artele plastice, viitor creator, indiferent de profilul în care se specializează, trebuie să dispună de un arsenal de cunoștințe teoretice menit să-i asigure instrumentarul necesar profesionalizării sale.

Analiza elementelor (și datelor) realității înconjurătoare poate fi făcută cu mult mai multă eficiență dacă se are în vedere FORMA și STRUCTURA lor (constitutivă, cauzală, funcțională), asamblajul elementelor generatoare corelate într-o multitudine de « legi » ascunse sub învelișul aparenței.

Nu avem pretenția de a fi epuizat complexitatea subiectelor aici abordate, datele expuse fiind, în mod permanent, perfectibile. Vom încerca să exemplificăm noțiunile teoretice cuprinse în această suită de articole-curs prin planșe realizate cu studenții sus-numitului institut. Z. D.

PROBLEME ALE ORGANIZĂRII COMPOZIȚIONALE A OPEREI DE ARTĂ PLASTICĂ

REȚELE REGULATOARE

NUMĂRUL ȘI SECȚIUNEA DE AUR

Compunerea « clasicului tablou »[1] presupune distribuirea echilibrată a formelor și a ansamblelor de forme pe aria respectivei suprafețe bidimensionale. Raționalizarea acesteia se face în funcție de o anumită economie a așa-numitelor zone « de plin » și zone « de gol », prin aceasta înțelegînd includerea în perimetre geometrizate a principalelor elemente care alcătuiesc imaginea vizuală (« plinul »), respectiv spațiile neutre, de « respiro » (« golul »). Relația care se stabilește prin distribuirea nuanțată a raportului de plin și gol (care poate fi privită și ca relație motiv-fundal) are un efect specific în psihologia perceperii lucrării de artă (percepția comparativă)[2].

Dincolo de expresivitatea dobîndită de atari abilități cu adevărat regizorale, se impune respectarea echilibrului cerut de « sensul gravitațional » ce rezidă în structura arhitectonică a unui spațiu geometric, echilibru ce se orientează perpendicular pe vectorul forței gravitaționale. O imagine bidimensională care « să nu se răstoarne » poate fi obținută nu numai compozițional (în general prin gruparea zonelor « de plin » spre baza inferioară a cadrului) ci și cromatic (raportul de cald-rece, raportul de ton, raportul de tentă) și prin reglajul valorilor luminoase și a valorilor închise (ceea ce reprezintă tot o problemă de compoziție).

Indiferent de imaginea propusă de autor, aceasta trebuie să se structureze în jurul unui *centru compozițional* care să devină, din punct de vedere optic, zona de maxim intens. Relația dintre centrul compozițional și celelalte puncte de pe suprafața-suport, fie ele mai importante sau nu, este stabilită prin intermediul *« liniilor de forță compoziționale »*[3] care se mișcă după o anumită ordine (dată de soluția compozițională a operei); aceste linii de forță compoziționale converg (și diverg) spre (și dinspre) centrul de maxim interes al compoziției, devenit astfel punct de joncțiune al traiectoriilor dinamice, într-o adevărată relație de sens centripet-centrifug. Structura geometrică alcătuită de acești vectori organic integrați în morfologia imaginii vizuale dă efectul de echilibru compozițional obținut prin reciproca anulare a fiecărei linii de forță (forța dinamică a unui asemenea vector nu trebuie să depășească limitele geometrice ale cadrului-suport, trebuie « oprită » în interiorul acestuia; aceasta se obține prin contrapunerea unei forțe de sens contrar). Ansamblul devine armonios prin organicitatea elementelor sale componente, deși numărul acestora poate fi mare, cu multe traiectorii ce se intersectează, se contrazic ca sens și direcție sau se subliniază.

Iată, deci, un prim sumar de « legi » pe care o compoziție vizuală, cu două dimensiuni, trebuie să le satisfacă:

— raportul structural de « plin-gol »
— sensul gravitațional
— sensul centrifug-centripet (divergent-convergent)
— « setea de echilibru » care marchează, de fapt, toată problematica organizării compoziționale, cu punerea în evidență a centrului optic (de interes), și corelația acestuia din urmă cu celelalte zone și puncte de pe suprafața-suport.

Ținînd cont de aceste imperative în organizarea rațională a suprafeței în care compoziția este înscrisă, artistul coordonează dozînd corect (asupra acestei « dozări corecte » acționează toate elementele specifice cuprinse în personalitatea artistică) aceste date în funcție de efectul dorit, de expresivitatea scontată.

Punctul de pornire îl constituie, credem, stabilirea cadrului geometric la care compoziția va fi adaptată. Distingem particularitățile de compunere ale unui pătrat față de compunerea unui cerc, deosebite de o compoziție dreptunghiulară, așa cum vor exista soluții tipice pentru forma triunghiulară, hexagonală, ovală, ș.a.m.d. a panoului. Problema alegerii nuanțate a formatului suprafeței-suport este importantă și se cer avute în vedere proprietățile geometrice distincte ale fiecărei figuri plane în parte, expresivitatea plastică a acestora. Odată formatul ales, se impune trasarea unei « rețele regulatoare »[4] care să evidențieze disponibilitățile vizual-expresive ale cadrului. TRAMA geometrică se sprijină pe structura punctuală[5] a ariei în cauză și stabilește un schelet arhitectonic pe care compoziția se va sprijini, împrumutîndu-i caracterul geometric; utilizabile sînt atît punctele de intersecție ale rețelei, pentru amplasarea centrelor de interes plastic și a centrului compozițional, cît și direcțiile liniare ce vor orienta liniile de forță ale imaginii plastice. Astfel de liniaturi ordonatoare se pot trasa în indiferent ce cadru geometric, fiind recomandabilă alegerea unui format în care proporția dată de modul să fie cea a unei relații de simetrie[6] sau a sec-

țiunii de aur, datorită calităților de excepție pe care acestea le au. Dependența a o serie întreagă de elemente ale lumii plastice de celebrul număr de aur (expresia secțiunii de aur) ne obligă să încercăm definirea și conturarea valențelor acestui parametru ideal.

Prezent în pictură, sculptură, arhitectură și artele aplicate, generînd teorii și concepte estetice, filosofice, principiul secțiunii de aur a guvernat gîndirea plastică a antichității (în special aria geografică mediteraneană) timp de secole, regăsindu-și o formă de deplină afirmare, după o perioadă de aparentă uitare, în Renaștere și, într-un fel, în perioadele ulterioare. Calificativul prestigios de «aur» a fost acordat de artiștii Renașterii italiene.

Înțelepciunea Greciei antice, a Mesopotamiei, a Egiptului străvechi acorda proporției siluetei umane atributele perfecțiunii ideale, unică în armonia stabilită între părțile sale componente și întreg. Arhitectura corpului uman a dat măsura principiilor estetice în artele plastice, teoretizate și ordonate în sistem de EURYTHMIA grecilor antici, care urmăreau stabilirea unui procedeu perpetuu de ritmare ideală (ritm în muzică, dans, mișcare scenică, sculptură etc.). Într-adevăr un raport constant între primele două părți, între a doua și a treia componentă și, pe rînd, între toate elementele constitutive ale aceluiași întreg, pe de o parte, și raportul (același) între întreg, luat în totalitatea sa, și partea cea mai mare (apoi, pe rînd cu fiecare parte în parte), duce la ceea ce filosofii platonicieni defineau drept «progresie ritmică», expresie tipică a unității în varietate [7].

Numărul de aur, definit ca fiind un raport constant, de valoare infinită, existent în proporție continuă de tip $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$ (secțiunea de aur) este egală cu valoarea 1,61803398875 . . . sau $\frac{1}{0{,}61803398875\ldots}$.

De la începutul secolului XX, la propunerea matematicianului M. Mark Barr, acest raport este desemnat prin litera greacă Φ. Cunoscut și utilizat cu multe secole în urmă, prima atestare documentare a numărului Φ ne parvine din 1209, odată cu tipărirea tablelor de calcul ale lui L. Fibonacci [8]. Acesta stabilește o serie de numere adiționale care îi poartă numele, în care fiecare termen este suma celorlalte două numere precedente (numărul 0 este de asemenea adițional). Raportul a doi termeni consecutivi tinde să egalizeze valoarea numărului de aur, apropiindu-se de aceasta cu cît înaintăm spre $+\infty$ pe scara seriei adiționale FIBONACCI.

A (primul termen)	B (al doilea termen)	$\frac{A}{B}$	$\frac{B}{A}$
1	1	1	1
1	2	0,5	2
2	3	0,66...	1,5
3	5	0,6	1,66...
5	8	0,625	1,6
8	13	0,615384...	1,625
13	21	0,616047...	1,615384
∞—1	∞	0,61803398875...	0,61803398875

«Secțiunea de aur» [9] este, deci, o proporție continuă de raport constant, reglementînd organicitatea părților componente ale unui întreg. Rațiunea existenței sale poate fi mai ușor înțeleasă dacă ne imaginăm problema împărțirii în două părți a unui întreg, în așa fel încît între părțile acestui întreg să existe o concordanță deplină, echivalentă și simetrie (în accepția sa inițială).

1. Soluția cea mai simplă este dată de împărțirea ansamblului în două părți egale, A și B. În acest caz $A=B=\frac{A+B}{2}$, între cele două părți componente existînd egalitate, reciprocitate (dată de identitatea datelor caracterizante), simetrie (de tip central, axial și plan). Perfecțiunea absolută a figurilor geometrice plane (pătrat, cerc) și a solidelor (hexaedru și sferă) care sînt generate de acest principiu, să-l numim bilateral (nașterea unei forme geometrice prin multiplicarea unui element după o anumită lege), este evidentă prin calitățile de excepție pe care le capătă structura punctuală a acestora (de unde și predilecția, în decursul istoriei artei, pentru utilizarea compoziției bidimensionale circulare sau pătrate).

2. În cazul în care cele două părți componente ale întregului nu se doresc a fi egale (jumătăți) se impune, în ideea păstrării efectului de echilibru armonic, stabilirea unei anumite corespondențe între partea cea mai mare (A) și cea mai mică a întregului (B), egală cu relația dintre întreg (A+B) și partea cea mai mare (A). Acesta este de fapt cazul secțiunii de aur, tipul de SIMETRIE care se naște din relația $\frac{A+B}{A} = \frac{A}{B}$; divizînd ambii termeni prin B (raportul nu se schimbă), obținem, dacă notăm $\frac{A}{B} = x$, $X = \frac{x+1}{x}$ de unde

$$X^2 = x + 1$$

sau

$$x^2 - x - 1 = 0;$$

această ecuație de gradul doi dă, după extragerea rădăcinii pătrate,

$$x = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2},$$

adică

— o rădăcină pozitivă $x_1 = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$,

— o rădăcină negativă $x_2 = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$.

Deci, $\Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}618\ldots$

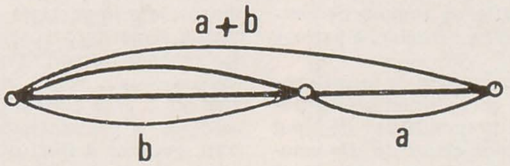
$$\frac{1}{\Phi} = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = 0{,}618\ldots$$

$$\Phi^2 = \frac{\sqrt{5}+3}{2} = 2{,}618\ldots$$

(Fig. B_1 și B_2).

De remarcat faptul că între cele două posibilități de divizare «ideală» a unui întreg există o strînsă legătură. Soluția 1 este *perfectă* și nu poate fi întrecută, din acest punct de vedere. Soluția 2 *tinde spre perfecțiune* (niciodată atinsă, numărul Φ=1,618 . . . fiind infinit). În toate calculele matematice care duc la stabilirea secțiunii de aur se trece, obligatoriu, prin soluția 1, punîndu-se în cauză relația numită «bilaterală» (rezultată prin împărțirea sau înmulțirea cu 2).

Ordonările geometrice pe care secțiunea de aur le poate genera, determinările în economia utilizării mijloacelor de expresivitate plastică (proporționarea elementelor, ritmarea suprafețelor sau a motivelor, mărimea și spațiul acordat raportului de «plin» și «gol», ponderea cromatică sau a tonurilor și semitonurilor) sînt infinite, de o mare elasticitate și divers manevrabile de inteligența creatoare a artistului. Vom urmări în continuare cîteva soluții «ideale» de divizare armonică [10] menite să asigure trasarea rețelelor regulatoare necesare organizării compoziționale.



$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

$$b = 1$$

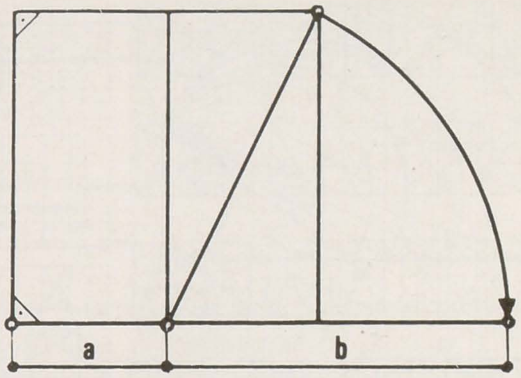
$$\frac{a}{1} = \frac{1}{a+1}$$

$$a^2 + a - 1 = 0$$

$$a = \frac{2}{\sqrt{5}+1}$$

$$\text{d'où: } \frac{b}{a} = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}618\ldots$$

B¹ Secțiunea de aur a segmentului a+b, în care b este mai mare decît a, determină numărul de aur Φ



B² Trasarea secțiunii de aur prin rabaterea diagonalei unui semipătrat. Segmentul a (latura pătratului înjumătățită) se va afla în raport Φ cu segmentul b.

DREPTUNGHIURILE DINAMICE

Simetria dinamică formulată și definită de Jay Hambidge pornește de la gruparea dreptunghiurilor în două categorii distincte în funcție de modulul lor, modul exprimat printr-un raport rațional, și în acest caz avem de a face cu dreptunghiuri statice $\left(\frac{3}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3} \text{ etc.}\right)$ sau printr-un raport irațional $\left(\frac{\sqrt{2}}{1}, \frac{\sqrt{3}}{1}, \frac{\sqrt{5}}{1} \text{ etc.}\right)$ delimitînd zona dreptunghiurilor dinamice. În familia acestora din urmă intră, firește, dreptunghiul $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ ca și dreptunghiurile $\frac{\sqrt{4}}{1}$ (pătratul dublat) și $\frac{\sqrt{1}}{1}$ (pătratul). Dreptunghiurile dinamice au o predispoziție structural geometrică pentru subdivizarea armonică a suprafețelor lor în alte dreptunghiuri dinamice de diferite mărimi, avîndu-și laturile aflate într-o permanentă relație proporțională continuă.

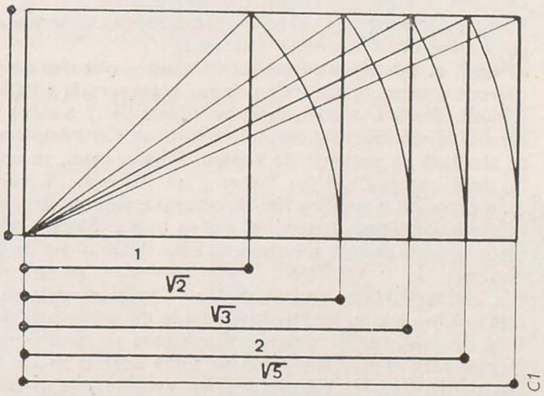
Metoda descompunerii armonice a acestora se bazează pe simple trasări geometrice în interiorul structurii (trasări de diagonale și perpendiculare din punctele de intersecție rezultate) [11].

(Fig, C1, C2, C3)

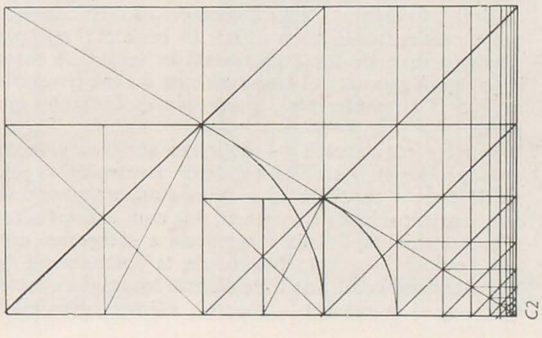
SPIRALA ARMONICĂ[12]

Cazul spiralei WHIRLING SQUARES, născută din divizarea armonică a pătratului sau a dreptunghiului Φ, elocventă pentru ceea ce am putea numi creștere armonică (descreștere armonică)

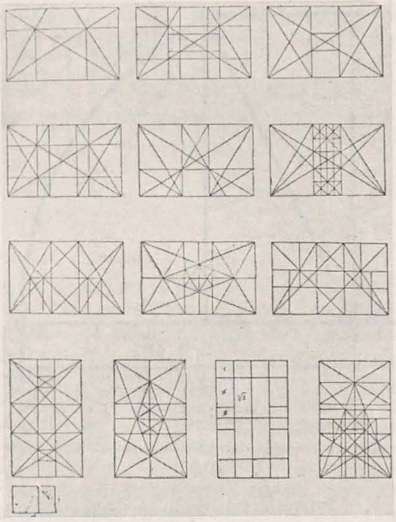
(Fig. D1, D2)



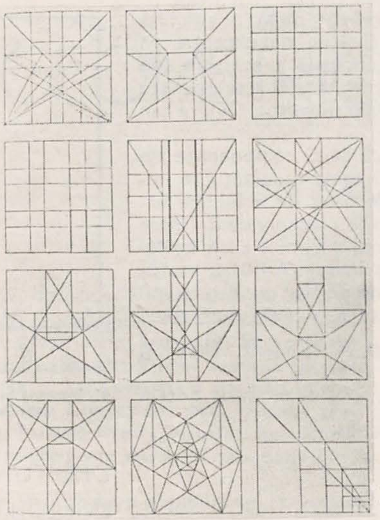
C1



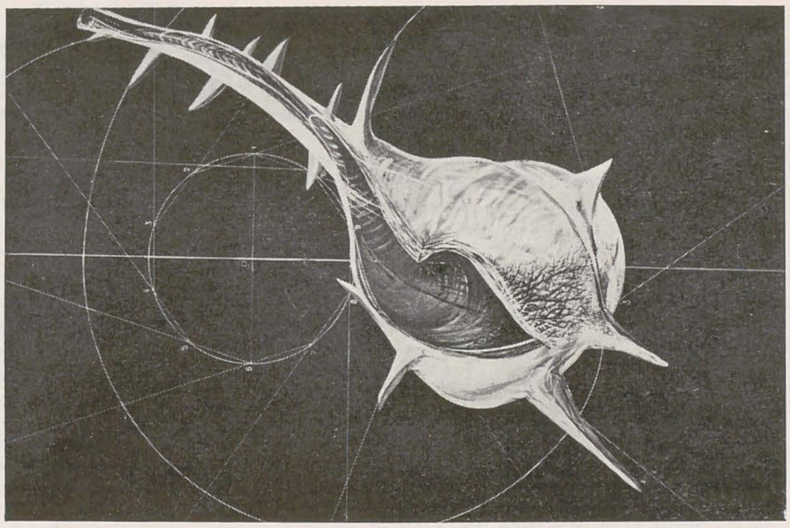
C2



C 2 b

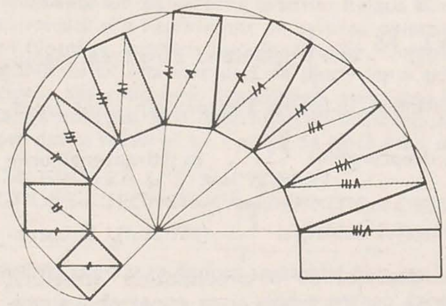


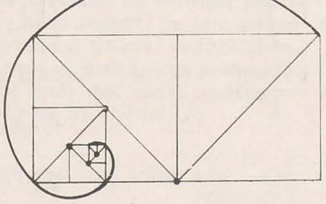
C 3



D 3

C[1] Determinarea de raporturi finite sau infinite prin deducerea dreptunghiurilor $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$ etc. din diagonala dreptunghiului dinamic $\sqrt{1}$ (pătratul)
C[2] a,b Subdiviziuni armonice ale dreptunghiurilor dinamice
C[3] Subdiviziuni armonice ale dreptunghiului dinamic $\sqrt{1}$ (pătratul)





D[1] Creștere în spirală a dreptunghiurilor dinamice. Subdiviziunea armonică poate fi realizată prin traiectoria ascendentă-descendentă a spiralei și prin subdiviziunea fiecărui dreptunghi dinamic în parte. Punctul de pornire este dreptunghiul $\sqrt{1}$.
D[2] Spirala WHIRLING SQUARES obținută prin subdiviziunea armonică a pătratului
D[3] Studiu de proporții în structura geometrică a unei cochilii cu prezența spiralei ritmice (temă aplicativă)

PENTAGRAMELE

Acestea sînt tipuri de rețele armonice care dau naștere la o multitudine de puncte conjugate armonic, rețele ce au la bază proprietatea pentagonului regulat de a avea laturile aflate în raport de Φ cu diagonalele, diagonalele intersectîndu-se între ele de asemenea în segmente aflate în relația secțiunii de aur. Din aceste intersecții rezultă o serie de triunghiuri isoscele ale căror laturi se află în raport ideal. Numele acestor triunghiuri este PENTHA ALPHA. Mobilitatea pentagramelor este extraordinar de mare, rețeaua putînd fi condusă cu ușurință spre zonele de interes, unde sînt necesare mai multe puncte conjugate armonic. Elasticitatea acestui tip de tramă geometrică se datorează triunghiurilor Pentha Alpha care se pot multiplica prin simple rabateri de segmente (Fig. E_1, E_2, E_3, G_1, G_2).
Se cuvine, credem, o remarcă. Oricît de perfectă ar fi o schemă geometrică, oricît de exact ar fi calculul ce a precedat soluția compozițională, forța artistică, valoarea « majoră », de întinsă respirație, fluidul emoțional pe care îl degajă mesajul dorit de artist, sînt, toate, elemente direct determinate de capacitatea creatoare. Suita posibilităților « ideale », de organizare a unei suprafețe bidimensionale, puse la dispoziție de trasări și calcule geometrice sau algebrice, este evident departe de a fi epuizată. Am prezentat cîteva din cele mai uzitate modele de structurare geometrică, cu tradiție și prestigios renume de-a lungul istoriei artelor. Cercetarea o vom continua prin punerea în discuție a unor termeni privind relațiile geometrice.

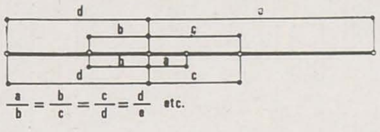
NOTE EXPLICATIVE

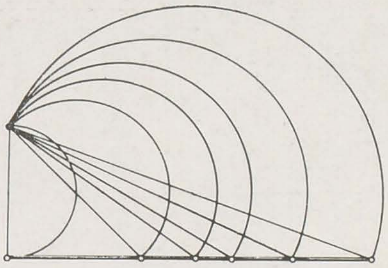
[1] « Clasicul tablou » — prin această formulare vizăm panoul bidimensional, suprafața-suport pe care se realizează o imagine vizuală avînd, conform experienței istorice, formă poligonală sau forma unei linii curbe plane închise. Figura geometrică plană poligonală a avut, de predilecție, un aspect regulat (cu unghiurile egale și laturile egale — triunghiul echilateral, pătratul, pentagonul regulat ș.a.m.d.) dar și neregulat (dreptunghiul de diferite module, rombul, trapezul etc.). Figura geometrică plană generată de o curbă închisă a fost folosită sub forma cercului, a elipsei, ovalului sau ovoidului.
[2] Pentru înțelegerea corectă a modului de reglare a zonelor « de plin » și « de gol » dăm două exemple extreme:
a. tipul compoziției peisajului flamand și olandez de secol XVII, în care linia de orizont este mult coborîtă sub axa transversală a tabloului, delimitînd « plinul » (cîmpii, dealuri, arbori, case, personaje etc.), o mare suprafață din economia tabloului fiind rezervată cerului (« golul »). Contemplarea acestui tip de compoziție se asociază cu senzația de repaos, liniște, calm, serenitate.
b. tipul compoziției lui Pieter Paul Rubens, în marea majoritate a cazurilor, care propune o imagine densă, saturată, supraîncărcată, în care « plinul » domină în mod covîrșitor, devenind « prea plin ». Efectul dramatic, de tumult, de neliniște produs asupra privitorului este determinat de absența pauzelor, a petelor neutre.
[3] « linii de forță compozițională » — tensiuni dinamice exercitate de forma geometrică în care au fost incluse zonele de « plin » și de « gol », direct proporționale cu mărimea și anvergura acestora și condiționate preponderent de tipul formei care ia naștere. Linii de forță apar și în cazul unor elemente din compoziție izolate, al căror caracter geometric-expresiv naște o senzație optică distinctă. Exemplu: o figură geometrică care cuprinde un unghi ascuțit va direcționa privirea spre zona aflată în imediata apropiere a vîrfului respectivului unghi (o linie de forță vectorială în sensul de orientare al unghiului ascuțit), iar o figură geometrică care cuprinde o zonă circulară va « chema » privirea spre interiorul circumferinței, în apropierea centrului cercului (linii de forță centripete).
[4] « rețele regulatoare » — definirea acestora este dată de adaptarea practică a unei proporții. Accepția rețelelor (traseelor regulatoare) a fost conturată în antichitate în corelație cu secțiunea de aur, găsindu-și o completare, prin generalizare, în perioada Renașterii. Așa cum erau privite inițial, rețelele regulatoare presupuneau implicarea structurală a categoriei estetice a frumosului. Relația este, evident, forțată, drumul de la abstracțiune la demersul actului creației artistice fiind condiționat de o serie întreagă de factori extrageometrici.
[5] Structură punctuală — Punctul, elementul primordial în geometrie, fără dimensiuni, poate avea o dublă postură, și anume să constituie un centru și o bază în generarea unei forme, sau să fie determinat, prin intersecțiile diferitelor linii ale unor figuri plane sau ale unor corpuri solide. Privit ca element generator, în cazul în care asupra sa acționează una sau mai multe forțe, punctul poate naște o linie plană (rectilinie sau curbă) sau o linie în spațiu. Prin extensie se poate admite că și o suprafață plană sau curbă este generată de o serie de puncte, de unde accepția de structură punctuală.
[6] Simetrie. Simetria poate avea diferite accepții, date de perioadele istorice în decursul cărora a fost interpretată diferit. Definiția veche a simetriei, admisă pînă în perioada Renașterii, era reprezentată de « proprietatea unei construcții arhitecturale de a avea o măsură comună valabilă pentru ansamblu și pentru fiecare parte componentă a acestuia ». SUMMETRIA era sinonimă cu COMMODULATIO (CONCINNITUS) adică proporție. Actuala definiție (inventată în secolul XVII) are în vedere poziția a două elemente aflate la distanță egală de un punct, o linie dreaptă sau un plan (simetria centrală, axială și plană).
[7] Multiplele proprietăți de aplicare ale secțiunii de aur își găsesc corespondență în cele mai diverse domenii; astfel, seria fracționară dedusă din numărul de aur constituie o importantă parte a filotaxiei, ramură a botanicii care studiază dispoziția ramurilor, frunzelor, florilor și semințelor unei plante. Gustave Theodor Fechner (filosof, fiziolog și fizician german, născut la Grass-Särchen, 1801—1887) a propus reguli de măsurare a senzațiilor, ceea ce a dus la emanciparea unei noi branșe a fizicii (psihofizica), ce a influențat simțitor arta modernă prin tendința sa geometrizatoare. Acordînd o importanță majoră problemelor de ritm, Fechner a efectuat o serie de experiențe care au demonstrat existența numărului de aur în toate proporțiile elementelor care, văzute sau atinse (pipăite), dau senzația de plăcut, armonios, confortabil.
În manualul de estetică muzicală (« Grundlinien der Musikästhetik ») Hugo Riemann (teoretician și muzicograf german, născut la Grossmehlra, 1849—1919) stabilește că din punct de vedere psihologic există două acorduri muzicale importante, cel minor, expresie a relației unitate—multipli ai unității, și cel major, expresie a raportului întreg—părți componente, combinațiile celor două acorduri dînd, de cele mai multe ori, complexitate și bogăție în expresivitatea artistică; natura acestui raport este o manifestare a progresiei ritmice.
[8] Leonardo Fibonacci, zis și Leonardo da Pisa, negustor și matematician italian. A elaborat lucrări de geometrie, trigonometrie, teoria numerelor. A introdus în Europa scrierea și folosirea cifrelor arabe (1170—1240).
[9] « Secțiunea de aur » — cunoscută și ca « Sectio divina », « Golden Section » « Goldener Schnitt » sau « Sectio Aurea » — nume dat de Leonardo da Vinci; în Evul Mediu era cunoscută sub denumirea de « partage en moyenne et extrême

raison ». Vitruviu (Marcus Pollio; arhitect roman, născut probabil la Formies — Campania în secolul I î.e.n.) avea în vedere această proprietate « divină » cînd spunea: « Pentru ca un tot, divizat în părți inegale, să pară frumos, trebuie ca între partea mică și cea mare să existe același raport ca între cea mare și tot ». (vezi TRATATE DESPRE PEISAJ ȘI FIGURĂ de A. LHOTE, Ed. Meridiane 1969). Teoretizarea secțiunii de aur este făcută pentru prima oară în 1500 de Fra Luca Pacioli (matematician italian ce a studiat teoria numerelor, geometria sintetică și geometria plană; c. 1445 — c. 1517) în a sa « De divine proporzione » ilustrată de Leonardo da Vinci. În paralel Piero della Francesca, Leon Battista Alberti și Albrecht Dürer menționează și aplică secțiunea de aur în lucrările lor. După o lungă perioadă de neglijare, secțiunea de aur este repusă în atenție de matematicienii și filosofii secolului trecut. Numele unor Zeysing și Moessel în Germania, Lund în Norvegia, Viollet-le Duc și Choisy în Franța, Hambidge în S.U.A. sînt legate de cercetări laborioase în domeniul vast deschis de secțiunea de aur. *Multiplicarea modulară* (sau *comodularea*) și practica *traseelor regulatoare* sînt numai cîteva aplicații ale numărului Φ.

[10] Divizare armonică — segmentare rectilinie ce stabilește o proporție continuă constant inversată. Această segmentare comportă trei părți distincte: un segment mare, unul mijlociu și unul mic. Proporția care rezultă este o egalitate între raportul dintre segmentul mijlociu și cel mic și raportul dintre suma celor trei segmente și segmentul mare. Diviziunea armonică este o secțiune de aur continuă (în creștere sau descreștere). (Fig. A_1, A_2.).

[11] Suita exemplelor monumentelor de arhitectură construite în baza simetriei dinamice este foarte bogată, ea putîndu-se extinde prin completare, cu nenumăratele soluții de compunere a unor strălucite lucrări de pictură, sculptură. Vom aminti celebra fațadă a Parthenonului (o suită de 6 dreptunghiuri $\sqrt{5}$ și





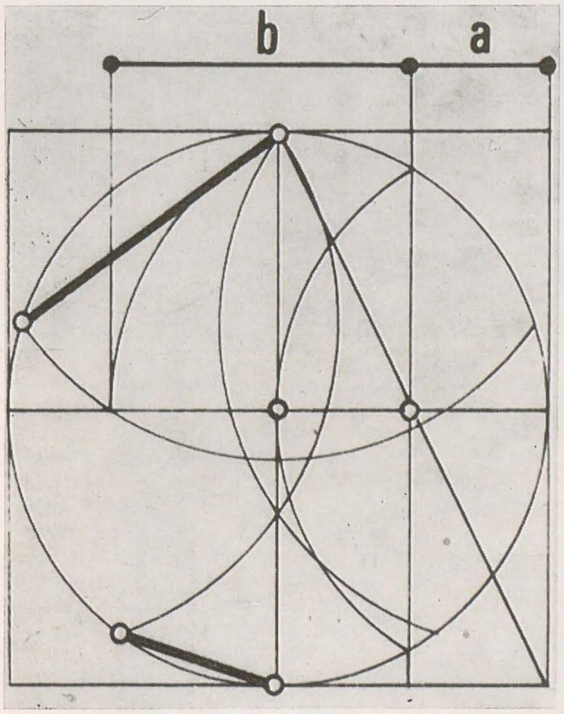
A^1 A^2 Limitările segmentelor armonice sînt puncte « conjugate armonic ». Joncțiunea dreptelor sau liniilor curbe pornite din aceste puncte spre un punct exterior determină un « fascicul armonic »

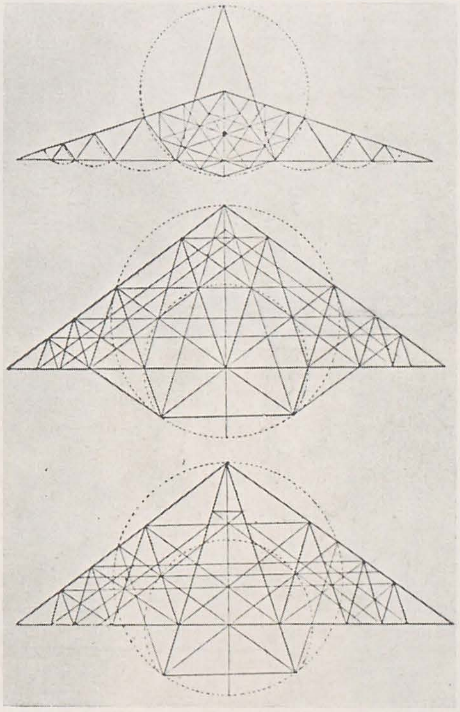
4 dreptunghiuri $\sqrt{1}$) și o serie numeroasă de porți maramureșene construite după tipul subdiviziunii armonice a dreptunghiului $\frac{\sqrt{5}+1}{2} = \Phi$.

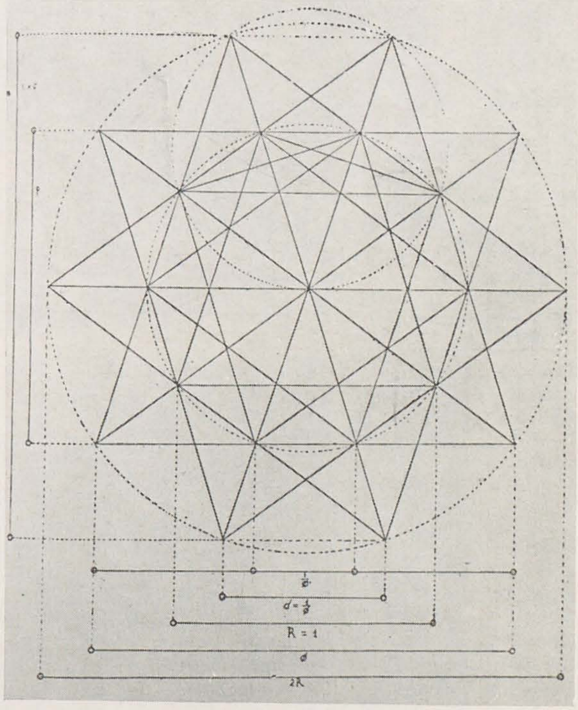
Actualul sistem al formatelor normalizate din desenul tehnic utilizat în economia și industria contemporană, sistem reglementat de I.S.O. (International System of Organization) la care a aderat și țara noastră (vezi STAS 1—57) folosește diviziunea armonică a dreptunghiurilor dinamice $\left(\frac{\sqrt{2}}{1}\right)$.

$$2A_0 = \frac{1189}{1682}\ ; \quad A_0 = \frac{841}{1189}\ ; \quad A_1 = \frac{594}{841}\ ; \quad A_2 = \frac{420}{594} \text{ etc.}$$

[12] Nu este vorba de o adevărată spirală (legea de dezvoltare a spiralei fiind diferită de a acesteia, care se bazează pe arce racordate).



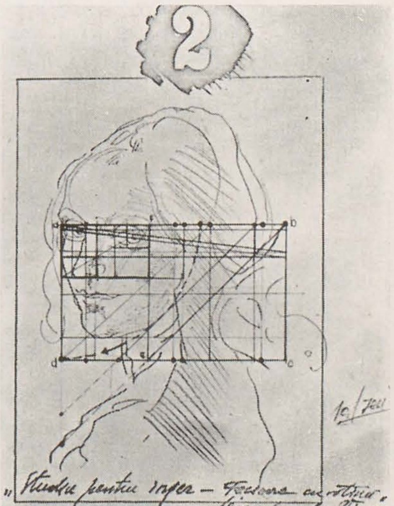


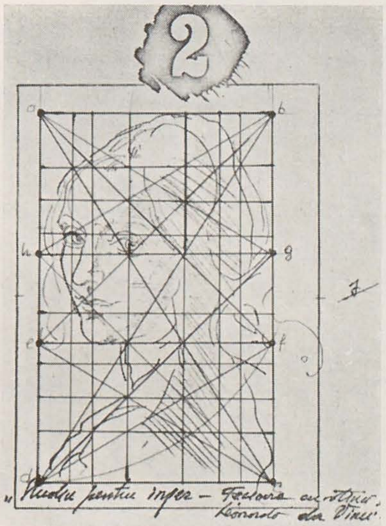


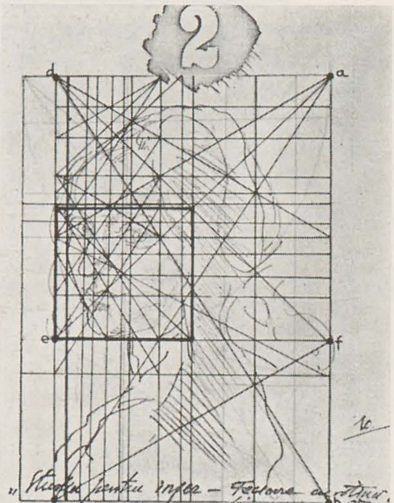
E^1 Trasee regulatoare în pentagon și decagon: obținerea laturii pentagonului regulat și a decagonului regulat prin împărțirea unui cerc în 5 (10) părți egale.

E^2 Diagrama proporțiilor în pentagon și decagon, cu evidențierea secțiunii de aur. Procedeul lui MOESSEL.
E^3 Pentagramă realizată prin folosirea și ritmarea triunghiurilor PENTHA ALPHA

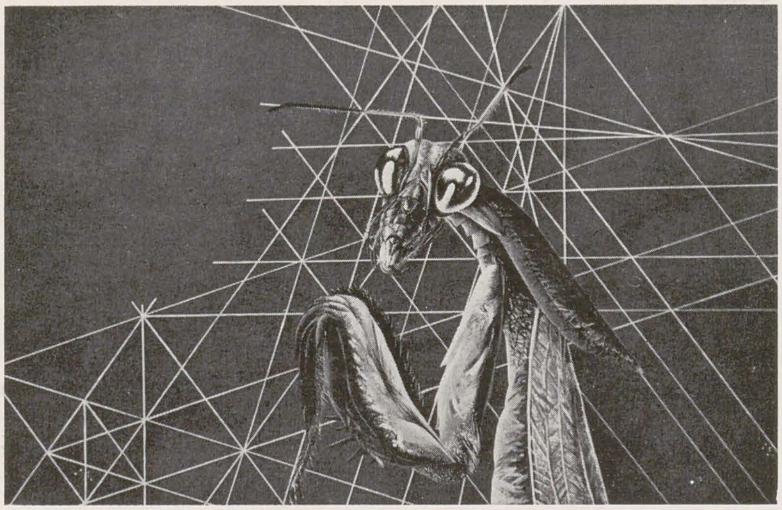
TEME APLICATIVE



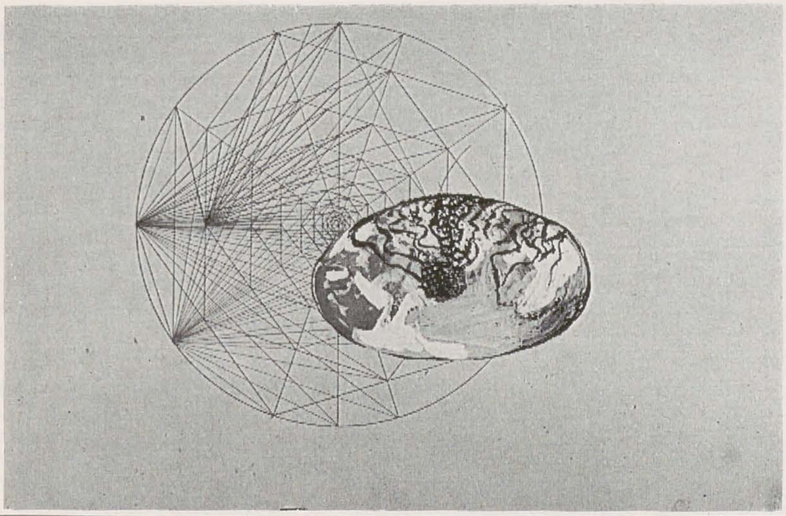




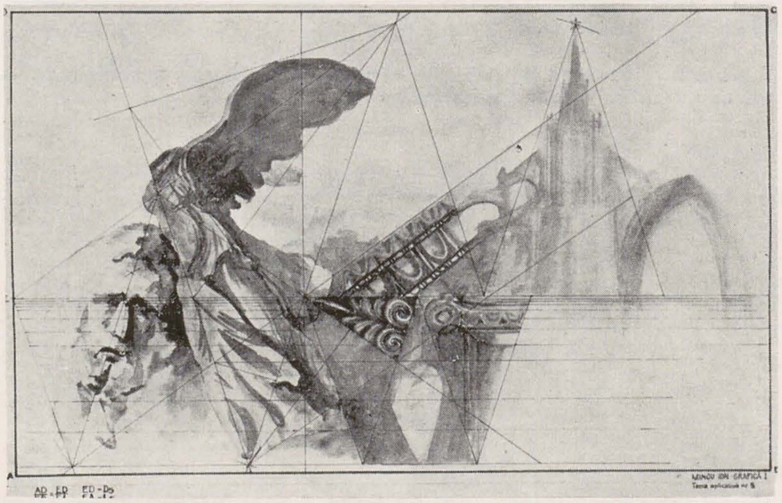
F_1



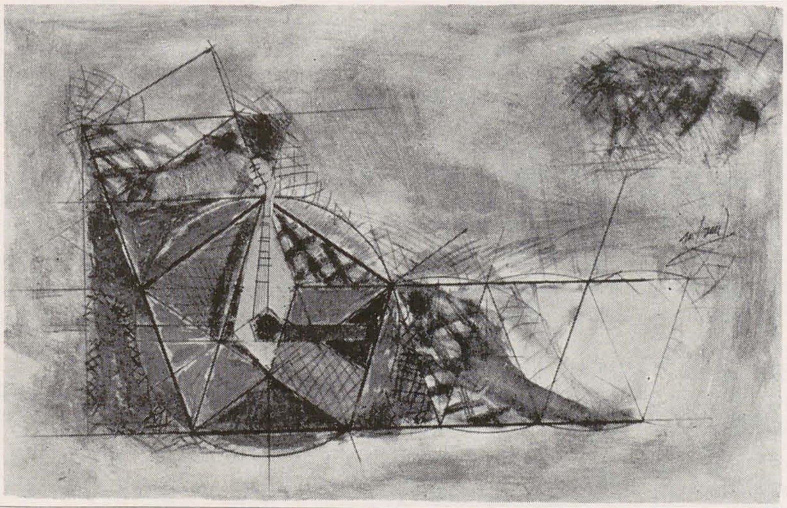
G_1



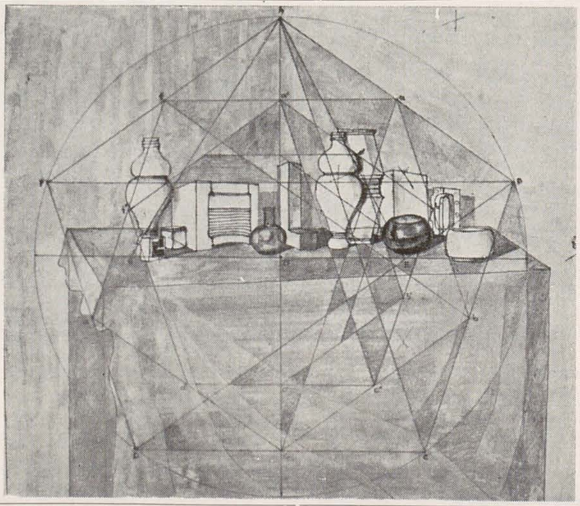
G_1



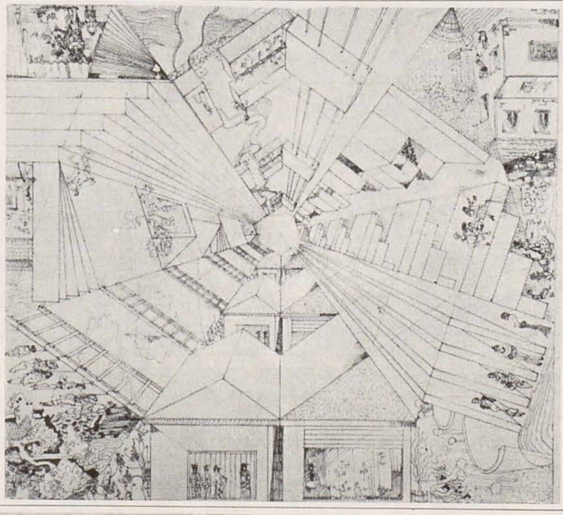
G_2



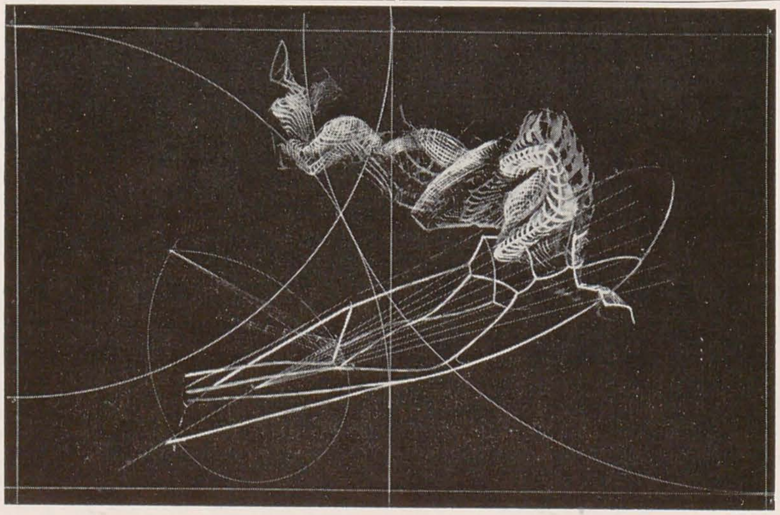
G_2



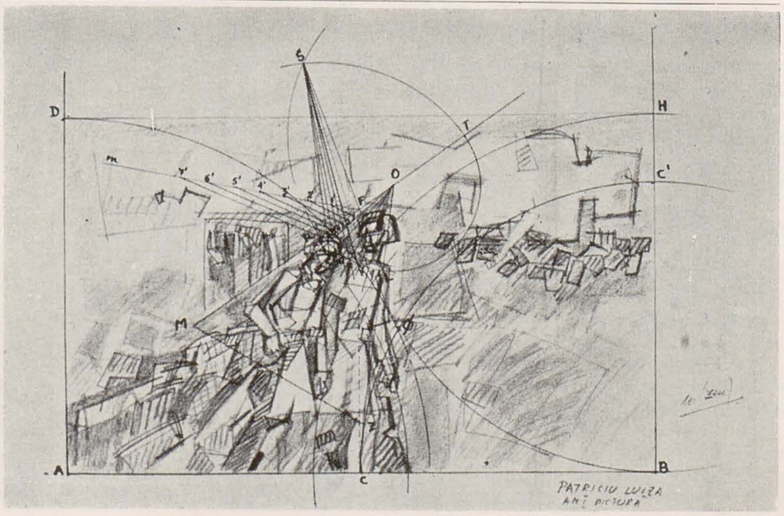
G_2



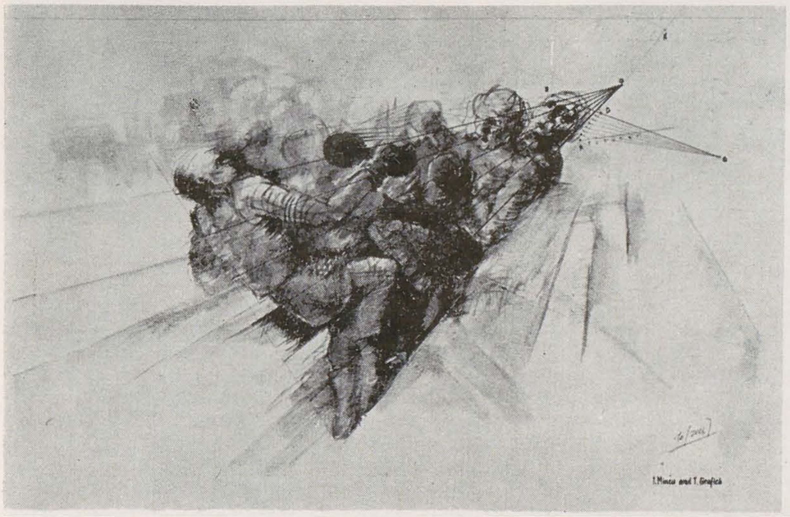
G_2



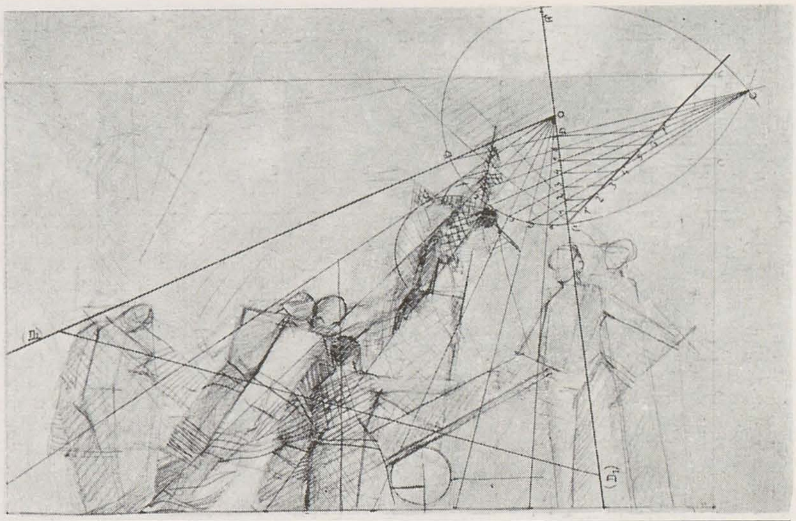
H_1



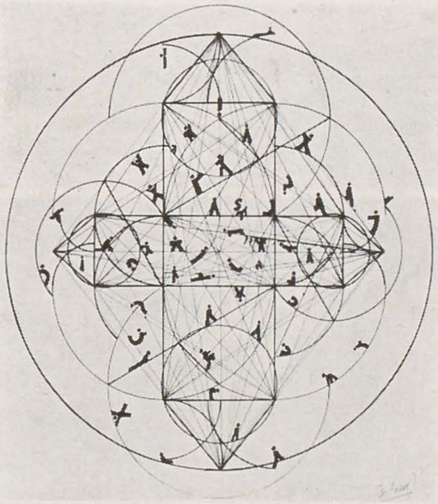
H_1



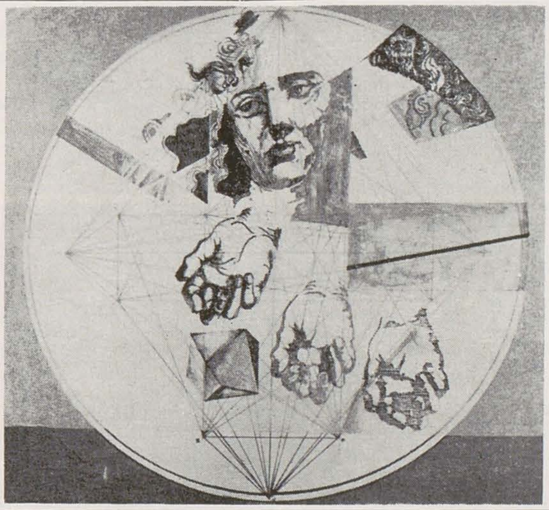
H_1



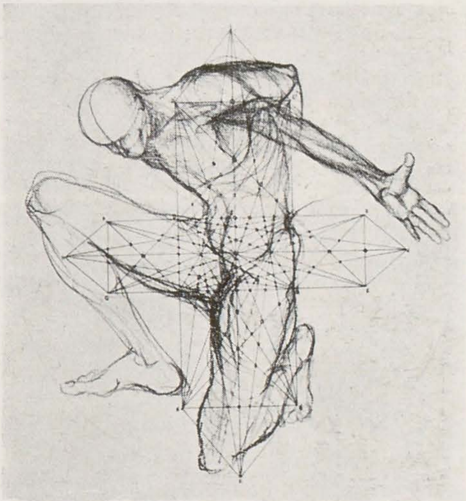
H_1



I_1



I_1



I_1

F[1] Temă aplicativă 1: Pe baza subdiviziunilor armonice obținute prin dreptunghiurile dinamice se va realiza un studiu al proporțiilor « ideale » la un desen de Leonardo da Vinci, dovedindu-se marea elasticitate a rețelei regulatoare folosite prin soluțiile diverse ale acestei metode.

G[1] Temă aplicativă 2: Folosind o rețea regulatoare în pentagramă, se va realiza studiul proporțiilor necesar în construcția structural geometrică a unui element din realitatea înconjurătoare.

G[2] Temă aplicativă 3: Se va realiza o compoziție bidimensională (figurală sau nonfigurală) a cărei structură geometrică se va baza pe o rețea armonică în pentagramă. Se va porni de la proporția unui dreptunghi Φ, identificat cu formatul suprafeței-suport, rețeaua pentagramei fiind dedusă din proporția cadrului (multiplu sau submultiplu al laturilor dreptunghiului Φ). Raportul plin-gol al compoziției și liniile de forță compoziționale vor fi dirijate în funcție de datele rețelei armonice (punctele conjugate armonic, liniatura rețelei).

H[1] Temă aplicativă 4: În spațiul bidimensional al unui dreptunghiΦse va realiza o compoziție (figurală sau nonfigurală) a cărei schemă compozițională se bazează pe un triunghi oarecare. Unul din unghiurile acestui triunghi va fi împărțit în 7 părți egale, obținîndu-se, respectiv, unghiuri egale între ele, ale căror laturi trasate vor folosi ca linii de forță în compoziția de realizat.

I[1] Temă aplicativă 5: Se dă segmentul AB=8 cm. Se va construi un dreptunghi ABCD în care latura mare AB și latura mică BC (AD) astfel ca $\frac{AB}{BC} = \Phi$. Pe fiecare latură a acestui dreptunghi ideal proporționat se va construi un pătrat (dreptunghiul dinamic $\sqrt{1}$) a cărui latură este egală cu latura de contact a dreptunghiului Φ. Pe latura extremă a fiecărui pătrat se va trasa un triunghi isoscel în care baza este egală cu latura de contact a pătratului și înălțimea se află în raport cuΦcu baza. Figura obținută este un poligon concav, în care se vor trasa toate diagonalele. Punctele de intersecție obținute ca și vîrfurile poligonului concav vor fi folosite ca puncte de reper într-o compoziție de realizat, înscrisă într-un cerc al cărui diametru este egal cu cea mai mare diagonală a poligonului.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

Boll Marcel — « Le mystère des nombres et des formes », Larousse, Paris 1947

Bouleau Charles — « La géométrie secrète des peintres »

Chomsky N. — « The Formal Nature of Language », New York 1967

Colman S. — « Proportional Form », Londra 1920

Sir Cook Theodore — « The Curves of Life », Constable et Co

Ghyka C. Matila — « Esthetique des proportions dans la nature et dans les arts », Gallimard, Paris 1927
— « Le nombre d'or » — tome I (Les rythmes), N.R.F. Paris
— « Essai sur le rythme », Gallimard, Paris 1956

Godeaux Lucien — « Les géométries », Colin Paris 1947

Grenthe Y. și Parzysz B. — « Grammaire des formes ». O.C.D.L. Paris 1971

Hambidge Jay — « The Greek Vase, Dynamic Symmetry », Yale University Press. Brentand's, New York 1926
— « The Parthenon and other Greek Temples. Dynamic Symmetry », Yale University Press 1926

Huyghes René — « Formes et Forces ». Flammarion, Paris 1971

Jackson's Geometrical and Engineering Drawing — Longman, ediția a III-a

Joly Luc — « Structure », Edition Idea Suisse 1975

Kepes Gyorgy — « Module, proportion, symétrie, rythme ». La Connaissance, Bruxelles 1968
— « L'objet créé par l'homme ». « La structure dans les arts et dans les sciences », La Connaissance, Bruxelles 1968

Lund M. F. — « Ad Quadratum ». B.T. Batsford 1922

Moessel — « Die Proportion in der Antike und Mittelalter » Beck Munick

Nicolae Jacques — « La symetrie dans la nature et les travaux des hommes » P.U.F. Paris 1955

Pacioli Luca (Fra) — « De divina proporzione »

M. Pius Servien — « Les Rythmes comme introduction physique a l'Esthetique » Boivin et Co, Paris

Schwenk Theodor — « Le chaos sensible », Triades, Paris 1963

Thompson — « Growth and Form » University Press, Cambridge 1942

Vinci (Leonardo da) — « Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, Ed. Meridiane 1971

Vasarely I (1964 și II (1971). Le Griffon. Neuchâtel

Woelfflin Heinrich — « The Sense of Form in Art » — Chelsea. New York 1958

G.N.G. VÂNĂTORU

Între admiratorii entuziaști, care-i salută sonor apariția fiecărei pînze, Gh. Vânătoru a avut tăria să pășească pe drumul său, privind uneori cu severitate strălucitoarele țîșniri de culoare care i-au adus faima. Student, în trecut, a trei mari personalități atît de diverse (Petrașcu, Șirato, Tonitza), Vânătoru trebuie să fi avut o deosebită fermitate pentru a nu tatona în alegerea unui drum. Apreciat de critică încă de la debut, elogios primit la Saloanele Oficiale, pictorul a navigat cu certitudinea muncitorului dar și cu teama celui ce crede în viitorul operei sale.

Retrospectiva din sălile Dalles am fi voit-o mai bogată în opere vechi, pentru a putea astfel înțelege mai bine și demonstra mai ușor drumul parcurs de artist. Și totuși, cîteva pînze, puține la număr, sînt elocvente. *Modelele*, operă de mari proporții și monumentală ca spirit, sobră sub aspect cromatic, este un gest de sigură stăpînire a spațiului, iar *Natura moartă*, datînd cam din aceeași epocă, este dovadă a preocupării pentru redarea calității materiei, pentru prețiozități surde, pe spații mici, juxtapuse. Acestor învățăminte, practica de muralist, cu succese în pictura de tradiție bizantină, adusă la zi de Vânătoru prin pictarea suprafețelor, iar nu prin placarea lor cu culoare (vibrată doar prin grafie suprapusă), i-a deschis pictorului un nou orizont. Somptuozitatea cromatică a unui mare perete concentrată la dimensiunile obișnuite ale unei pînze capătă intensități cu care alții nu ne-au prea obișnuit. Așa se poate explica nevoia de strălucire, cu intensități de vitraliu, a picturii lui Vânătoru. Chiar dacă tematic se apropie de unii din contemporanii săi — fiecare epocă avîndu-și temele sale predilecte — ca spirit, Vânătoru este un singular în arta românească. Faptul că, la un moment dat, a făcut și scenografie, ne îndeamnă să aflăm în pasiunea pentru spectacol unele trăsături particulare ale pînzelor sale. Dar dacă toate acestea țin de temperament, de o anume nevoie de rostire, strălucirile tipice picturii lui Vânătoru trebuie aflate în preocuparea obsesivă față de tehnica picturii, față de lupta din totdeauna a artistului de a se simți stăpîn peste timp pe înfățișarea ce a dat lucrărilor sale. Suprapunînd, iar nu amestecînd culoarea, Vânătoru a ajuns la acele imagini festive pe care a știut să le echilibreze astfel încît armonia generală a tabloului să nu sufere pe porțiuni, dar nici intensitatea generală să scadă prin anihilări reciproce.

În ultima vreme, apropiindu-se mai mult de materia picturală decît de culoarea în sine, Vânătoru a imprimat pînzelor sale, urmărind transparența culorii pînă la denudarea grundului pînzei, un plus de poezie, de căldură, de domesticitate. Sînt trepte urcate cu rîvnă și muncă asiduă care, mai bine puse în lumină de organizarea expoziției, ar fi explicat, cu mult folos, drumul parcurs de artist. Independent de acestea, expoziția rămîne o demonstrație de vitalitate, de încredere în pictură, de nevoie a exacerbării realității pînă la transformarea ei într-un spațiu mirific în care imediatul și visul se țes, antrenînd spectatorii în zonele de basm ale vecinătății noastre pe care, în mod obișnuit, le ignorăm.

RADU IONESCU

1. *Pe litoralul românesc*, ulei, 1974; 2. *Sighișoara I*, ulei 1977; 3. *Poză în atelier*, ulei, 1977
4. *Femeie în roșu*, ulei, 1966; 5. *Natură statică cu mere*, ulei, 1976; 6. *Natură moartă*, ulei

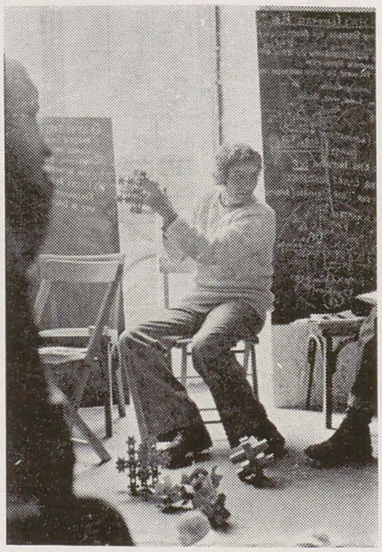
CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

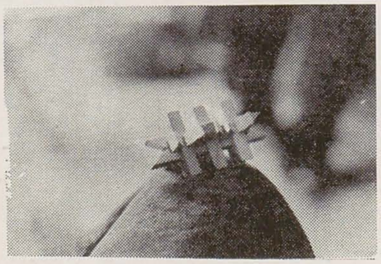
În cadrul Universității Libere Internaționale, fondate de Joseph Beuys, a fost prezentat și plasticianul român Mihai Olos, despre contribuția căruia în legătura cu «orașul total» publicăm un comentariu semnat de Shelley Sacks.

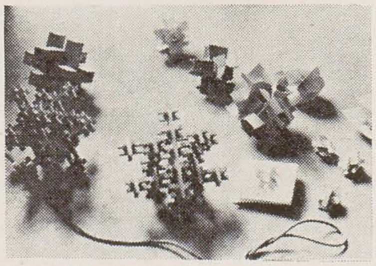
La Universitatea Liberă Internațională, un eveniment românesc: Mihai Olos

Acum cîțiva ani am citit într-o revistă de artă un aforism al lui Joseph Beuys: «Spiritul se încorporează în formă» care mi-a stîrnit interesul față de acest artist. L-am urmărit apoi, în mod special, activitatea prodigioasă, plastică și teoretică — mai tîrziu am avut cu el și o corespondență. M-a invitat, împreună cu alți artiști și critici de artă din diferite țări ale lumii, să conlucrăm în cadrul Universității Libere Internaționale, pe care Beuys a fondat-o și care urma să funcționeze permanent în perioada «Documentei 6» de la Kassel, cum s-a și întîmplat. Menirea principală a Universității Libere Internaționale este de a-i uni pe toți oamenii — nu doar artiști, critici de artă sau public amator de artă — asupra creativității în toate domeniile, sub toate aspectele posibile. În cele o sută de zile ale Documentei s-au prezentat multe rapoarte despre inițiative ale oamenilor, despre felurite programe de reciprocitate în rezolvarea multiplelor probleme care frămîntă astăzi omenirea.

Universitatea Liberă Internațională, inițiată de un artist, se înscrie bine în programul Documentei 6 a cărei temă principală este arta ca medie (arta ca mijlocitoare în comunicarea dintre artist și public). În expozițiile tradiționale, sensul comunicării era mai mult dinspre artist spre public, și foarte rareori invers. Beuys a inițiat o metodă potrivită prin care artistul să primească mult mai multe sugestii din partea publicului decît prin metodele consacrate ale expozițiilor. Voi înșira cîteva probleme care au fost dezbătute cu mult spirit de răspundere, ca de pildă cea a rasismului din țara mea, a terorismului din R.F.G., aspecte ale poluării, necesitatea conlucrării cu țările din







est, a conlucrării dintre toate statele lumii, necesitatea unei noi ordini politice și economice a lumii. Nu s-au ocolit nici probleme mai de amănunt, ca de pildă aceea a încălzirii în Anglia. Doi muncitori și lideri sindicali englezi de la un mare concern ne-au înfățișat aspecte ale luptei lor — cum au reușit muncitorii să reia producția inițială a unor fabrici care fuseseră profilate pe aparate de încălzire, iar patronii le-au transformat rînd pe rînd în producătoare de mașini de război, în timp ce în ierni ușoare mor în jur de 23 de oameni de frig în Anglia; probleme ale învățămîntului, necesitatea înființării de școli pentru copiii emigranților, probleme ale învățămîntului defectologic etc. Toate aceste probleme urmează să fie sintetizate și publicate într-un amplu documentar.

S-a discutat, de asemenea, despre diferența dintre arta concepută în mod tradițional (chiar dacă ea poate să fie numită modernă sau de avangardă) și o concepție mai largă a artei. În locul artei tradiționale, preocupată exclusiv de sine, izolată, fără să țină seamă de ansamblul realităților și relațiilor, s-a propus necesitatea unei permanențe a creativității, cu toate implicațiile care derivă din această relație. Deși în cadrul Universității Libere Internaționale nu s-a expus așa-zisa artă tradițională, ci mai mult probleme economice și politice, s-a dovedit că atunci cînd s-a arătat artă, artiștii au încercat a vedea lumea într-un context mai larg. Un exemplu bun pentru cele spuse este artistul român Mihai Olos și lucrarea lui în relație cu Orașul total. Formele plastice pe care le-a expus sînt încorporări ale principiilor străvechi și cosmice. Pentru a construi un oraș pe toată fața pămîntului nu e nevoie de o machetă. Macheta ar coincide cu însăși construcția. Este foarte important acum ca această tentativă să fie privită drept o încorporare a conștiințelor și o înțelegere adîncă umană. Chiar forma conferinței sale a fost o încorporare a acestei înțelegeri interdisciplinare, cuprinzătoare. Tot ce a expus, plastic sau verbal, se rostea în jurul ideii, pînă și prin gest, pentru că la un moment dat, împreună cu Joseph Beuys, Mihai Olos a făcut, în mod concentrat și simbolic, o demonstrație de plastică, cu degetele, a structurii sale originare, subliniind revelant afinitatea pe care o mărturisea în cuvinte cu ideile lui Goethe din «Fenomenul originar». Atunci cînd a relatat despre evenimentul său «Aur (Grîu)» din 1972 (cum a dus într-o mină de metale prețioase din Maramureș, la 500 de metri sub pămînt, lingouri de aur pe care le-a așezat după principiul sculpturilor sale dialectice, pe o masă așternută cu grîu, între două schimburi, în camera de apel, în fața minerilor) Mihai Olos a spus și o mică poveste cum, copil fiind, mama lui a luat în mînă un bob de grîu și i-a arătat pe el o închipuire tainică — celor de față imediat le-a fost sugerată imaginea bobului de grîu repetată în nenumăratele sculpturi mici semănate pe jos, care prefigurează Orașul planetar. Mai tîrziu, cînd cineva a întrebat dacă minerii au înțeles ca artă coborîrea lingourilor în mină, Joseph Beuys a spus că tot așa cum copilul n-a întrebat-o pe mama lui dacă asta era artă sau nu, n-au întrebat nici minerii. Fiindcă, dacă un lucru spus este adevărat, el se află în adîncul fiecărui om și nu mai are nevoie de explicații ca să fie înțeles.

Lucrarea lui Mihai Olos, față de care păstrează multă afinitate, l-a ajutat o dată mai mult pe Joseph Beuys să-și precizeze propria-i poziție în comparație cu alți artiști. Publicul Documentei 6, care trecea prin sala Universității Libere Internaționale în circuitul obișnuit al vizitării, și-a manifestat de mai multe ori nedumerirea în diferențele pe care Beuys insistă între lucrarea sa «Pompa de miere» și cele ale americanilor Richard Serra și Walter de Maria (aceasta nerealizată). Dacă Richard Serra ridică un colos de oțel într-o piață iar de Maria vrea să împlînte o bară lungă de un kilometru în pămînt, cu toate explicațiile pe care unii critici de artă le încearcă, propunînd aceste obiecte ca o continuare, fie a lui Brâncuși, fie a tradițiilor arhaice, explicate pe baza gîndirii solide a lui Mircea Eliade, totuși, în privința creativității aceste sculpturi tradiționale nu îl continuă ci numai îl imită pe Brâncuși. Joseph Beuys a arătat că lucrarea lui Mihai Olos dă sculpturii și artei noi dimensiuni, în special pe cea umană. Lucrarea lui Olos din 1972 nu a fost un act zadarnic, metalul pur dus în adîncimea oarbă, ci exact acolo unde întîlnește om, conștiință. A fost un gest cu mult mai subtil decît

cel intenționat acum de artistul american la Documenta. Olos nu are nevoie de o bară de metal de un kilometru pentru a atinge profunzimea unei idei. Iar ca să o exprime puternic, el poate și cu un bob de grîu.

SHELLEY SACKS*

* Shelley Sacks este artistă și critic de artă plastică din Capetown, Africa de Sud. În perioada cît s-a desfășurat Documenta 6 de la Kassel (R.F.G.) a lucrat în cadrul Universității Libere Internaționale. Acest articol propus de d-sa pentru România este tradus în românește de Sigrid Krückeberg și Helga Fessler, membre ale Societății Mihai Eminescu din Freiburg.

CADRAN

Evenimentul major al stagiunii plastice britanice îl reprezintă ampla expoziție William Blake la Tate Gallery, care întrunește 339 picturi, desene, gravuri și ilustrații de carte. Cea mai importantă selecție văzută pînă acum, preludînd apariția, la sfîrșitul anului, a Catalogului raisonné, al operei unuia dintre cei mai importanți artiști englezi din toate timpurile. Aprecierea aparține lui Martin Butlin, prefațatorul catalogului, o importantă referință bibliografică de 164 pagini, cu reproducerea integrală a lucrărilor expuse. Aceste sumare informații vor doar să sublinieze imensul interes pe care-l trezește personalitatea lui Blake, afluxul de vizitatori, paginile de comentarii. Lucrările sînt expuse după un criteriu cronologic, secționînd astfel opera după evenimentele biografico-artistice. Primele datează din perioada 1775—1785 cunoscută ca « Ucenicie și opere timpurii »; ele sînt revelatoare pentru că explică în mare măsură de ce viziunea sa este « o viziune tragică a corpului », ca expresie a dezbaterii spirituale; atras de lucrările lui Michelangelo și Rafael. Blake nu va înceta să le copieze în meticuloase studii în școala de desen a lui Henry Pars sau ulterior la Royal Academy School. Copiile acestea i-au format limbajul plastic, animat de o imensă viziune profetică și poetică. Alături de acestea, întreaga structură ideologică a neoclasicismului care-l marchează profund. Autorul catalogului delimitează chiar o perioadă stilistică, pe care o intitulează « Blake neoclasicistul » și o datează pe parcursul unei întregi decade (1780—1790). După această perioadă, formarea artistului este socotită încheiată. Vor apare curînd primele cărți cu enluminuri, sinteze unice de poezie și imagine, produse după o tehnică originală, tiraje de gravură cu intervenție manuală de acuarelă sau pastel, care-i vor defini creația dar și biografia, Blake, rămînînd o viață un ermit în căutarea unei cărți unice. Celelalte perioade, descrise de Martin Butlin, sînt « Cărțile profetice », 1793—1796, dintre care cităm « America », « Europa », « Urizen ». « Gravurile colorate din 1795, cu subiecte biblice», « Marile cărți ilustrate » (1795—1798), ilustrații la Nopțile lui Young, Poemele lui Grey, « Picturile în tempera cu subiect biblic » (1794—1800), « Ilustrațiile Bibliei, 1800—1809, Ilustrații la cartea lui Job 1805—1825, Ilustrațiile la poemul lui John Milton, « Paradisul pierdut », Ilustrațiile la « Infernul lui Dante ».

« De la futurism la spațialism — Pictura italiană din prima jumătate a secolului al XX-lea », expoziția de la Musée Rath din Geneva a fost organizată de Muzeul de artă și istorie din Geneva cu scopul de a înlesni cunoașterea creației artistice italiene din prima jumătate a acestui secol, creație prea puțin cunoscută chiar în cercurile artistice de specialitate. În afară de unii artiști care au creat la Paris, ca de exemplu Modigliani sau Campigli, majoritatea sînt necunoscuți sau uitați. Cine-și mai amintește de un Funi sau Sironi? Poate că la această izolare și necunoaștere a artei italiene în lume a contribuit și fascismul, care s-a folosit de artă în scopuri propagandistice, arătînd lumii, în expozițiile internaționale, o artă falsificată de scopuri politice. E una din explicațiile pe care le găsește Alberto Sartoris, arhitect, critic de artă, personaj martor al evoluțiilor artei italiene în secolul nostru, într-o discuție cu Maurice Pianzola, conservator la Muzeul de artă și istorie din Geneva, care constituie substanța teoretică a catalogului de aproape 150 de pagini, alături de textele « Arta modernă italiană și sfîrșitul unui exil » de Giancarlo Vigorelli, și « Difuziune și moștenire culturală a artei futuriste », de Franco Russoli. Dată fiind perioada istorică și multitudinea problemelor ridicate de o sistematizare prea severă, expoziția, în viziunea organizatorilor, nu este exhaustivă sau antologică, dar reușește să puncteze, într-o logică muzeală, ramificațiile profunde ale epocii. Însoțiți de fișe bio și bibliografice, sînt prezentați: Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Alberto Burri, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Carlo Carra, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Filippo de Pisis, Lucio Fontana, Renato Guttuso, Carlo Levi, Osvaldo Lucini, Mario Mafai, Alberto Magnelli, Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Mario Radice, Manlio Rho, Ottone Rosai, Alberto Savinio, Scipione, Pio Semeghini, Gino Severini, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi. Expoziția, care a trezit un viu interes în rîndul publicului și al criticii de specialitate, pregătește terenul pentru realizarea unei expoziții consacrată dezvoltării artei italiene după 1945.

O expoziție care s-a bucurat de un deosebit succes în R. F. Germania și Franța a fost cea consacrată operei lui François Morellet. Expoziția a fost prezentată la National Galerie — Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz din Berlinul de Vest, la Staatliche Kunsthalle din Baden-Baden și la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Organizatorii expoziției au evitat linia unei prezentări cronologice, scoțînd în evidență principiile structurale ce au stat la baza creației unui artist care nu este încă apreciat la justa sa valoare, deși aportul său la definirea tematică a « artei sistematice », artă care are la bază modurile operaționale ale matematicii, este considerabil.

O selecție din cele mai importante picturi, desene și gravuri semnate de Giambattista și Domenico Tiepolo a fost prezentată în S.U.A. la Museum of Art din Birmingham (Alabama) și la Museum of Art din Springfield (Massachussetts). Expoziția constituie cea mai cuprinzătoare prezentare a operei lui Tiepolo în America și permite totodată o comparație inedită și semnificativă între creația lui Giambattista și cea a fiului său, Domenico Tiepolo.

Prima expoziție de artă rusă și sovietică în Filipine a fost prezentată recent la Manila, fiind organizată de către Muzeul rus din Leningrad. Selecția cuprinde o serie de lucrări reprezentative ale celor mai de seamă pictori clasici și contemporani din Uniunea Sovietică.

345 de opere semnate de peste 200 de artiști din 24 de țări fac obiectul expoziției intitulate « Satira în slujba păcii » prezentată recent la Varna. Expoziția va fi itinerată apoi în R. D. Germană, Ungaria și Cehoslovacia.

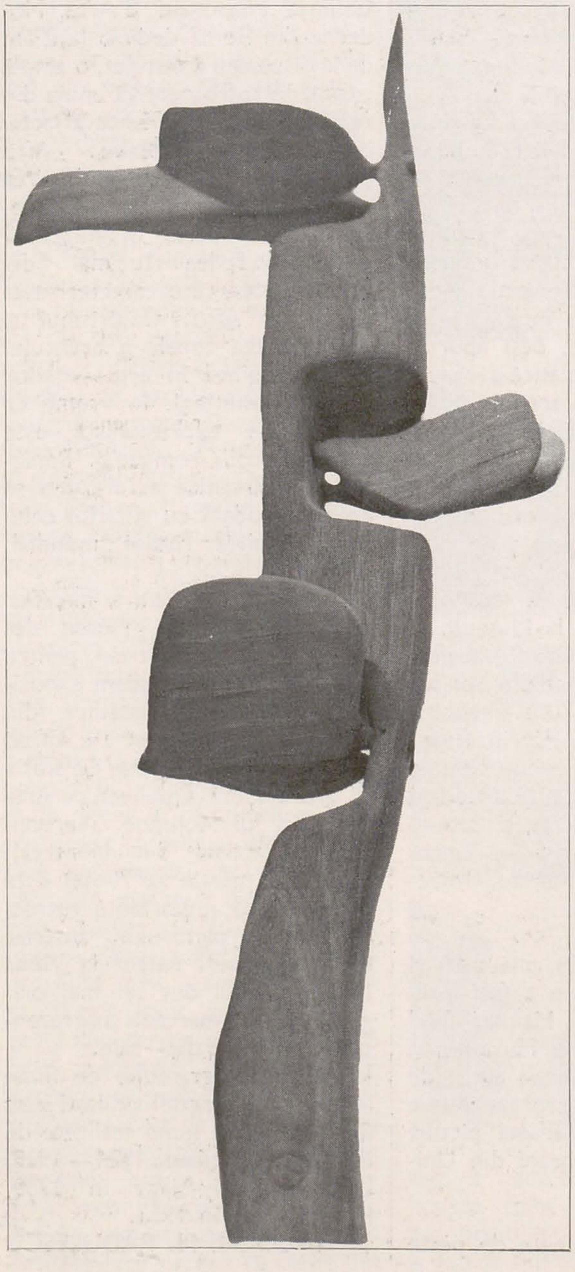
« Reîntoarcerea la natură » (titlu inspirat de J.-J. Rousseau) se intitulează expoziția de la Kunsthalle din Bremen, care prezintă peste 500 de pînze ce atestă dezvoltarea și influența coloniei de artiști de la Barbizon asupra artei din secolul trecut. Prezențele esențiale ale expoziției sînt Corot, Th. Rousseau, Ch. Daubigny, J. Dupré. Interesant este faptul că, alături de cei care au jalonat drumul spre peisajul impresionist, sînt prezenți și artiști influențați de « barbizoniști » ca: Desportes, Valenciennes, Knobelsdorff, Kobell, Nolde, Van Gogh, Gauguin, componenții grupului « Die Brücke ».

Galleria Nazionale d'Arte Moderna din Roma dedică, la 2 ani de la dispariția artistului, o amplă expoziție retrospectivă unuia din reprezentanții de frunte ai artei contemporane italiene: Afro (1912—1976) care cuprinde circa 200 de lucrări: uleiuri, desene, gravuri, tempera, organizatorii voind să redea cît mai fidel continuitatea care caracterizează opera lui Afro. Colorismul și sensibilitatea tonală a artistului își au originea în arta vechilor maeștri venețieni, în vreme ce vocația sa expresionistă este opera « școlii romane ». Personalitatea artistică a lui Afro se definește odată cu sfîrșitul celui de al doilea război mondial.

Din bogatul program al manifestărilor editate de Musée des Beaux-Arts din Montreal, pentru luna martie desprindem expozițiile « Desene și stampe din secolele XV — XX », « Alfred Stevens », « Zero grade Celsius » (9 gravori din Quebec), « Arta grafică a lui Monique Charbonneau » — artistă din Montreal. De la 31 martie la 7 mai este organizată o importantă retrospectivă a pictorului austriac Hundertwasser, născut la Viena în 1928, unul din cei mai originali și mai marcanți reprezentanți ai generației sale.
În cadrul programului de filme intitulat « Fotografi cineaști » au fost proiectate filme realizate de Man Ray în perioada 1924 — 1929, Laszlo Moholy-Nagy în 1930, Helen Levitt în 1952.

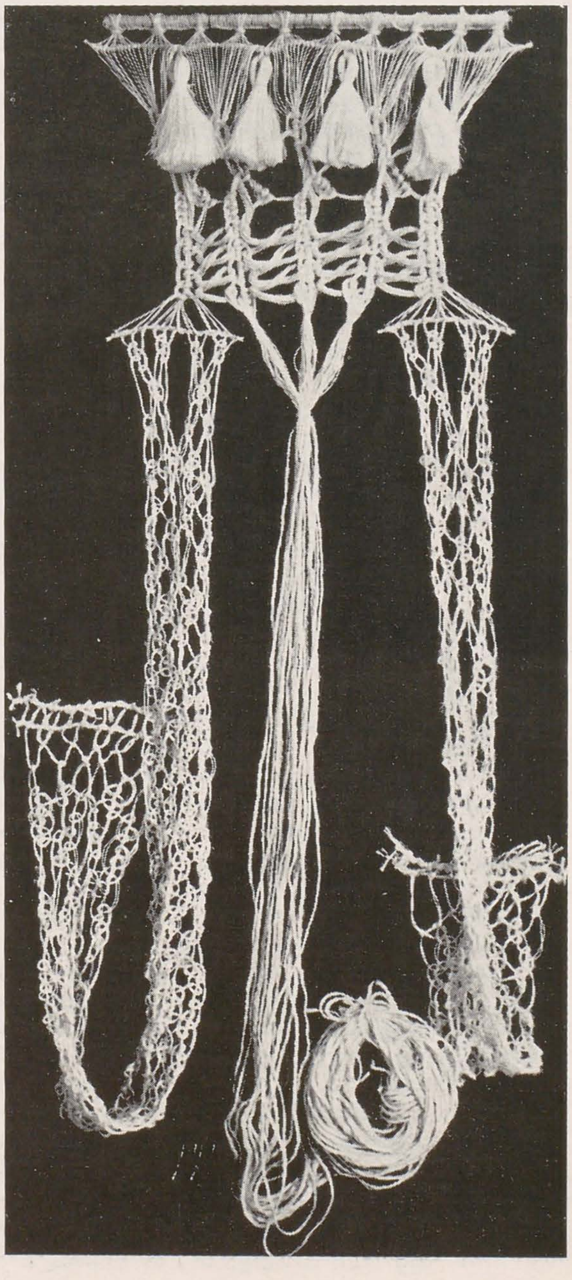
NICOLAE N. RĂDULESCU

EXPOZIŢIA TATIANA ROGOVSKI — CRISTIAN BEDIVAN



Rareori lucrările a doi expozanţi s-au potrivit atît de bine ca tapiseriile Tatianei Rogovski şi sculpturile în lemn ale lui Cristian Bedivan. Încă din trecuta sa expoziţie, aproape debutanta artistă enunţa dorinţa de a părăsi, măcar temporar, tapiseria, în accepţiunea clasică a cuvîntului, pentru a se încumeta în zona plină de fantezie a ţesăturii în relief, a formelor inedite, a asociaţiilor cu zone ale culturii populare.
Rezultatul acestor căutări au fost tapiseriile-obiect, dintr-un material ciudat, sălbatic pentru ochiul nostru deprins cu alunecuşul moale al firului de lînă. Un fel de sfoară miţoasă, albă, cu străluciri de soare, din ţeserea, împletirea, înnodarea şi deznodarea, însăilarea sau răsfirarea voită a căreia s-au născut imagini sau sugestii, obiecte utilitare sau doar decorative, în sfîrşit o lume a unui joc savant şi artist, stăpînit cu ştiinţă şi fantezie. În acest cadru, lemnele sculptate şi pasionat şlefuite ale lui Cristian Bedivan şi-au găsit un cadru potrivit. Piese dintr-o singură bucată sau compuse, mobile sau articulate, aceste sculpturi ce au poezia pietrei mîngîiate îndelung de valuri sugerează tipuri sau mişcări, stări de spirit sau ne invită, pur şi simplu, la joc. Nimic din specularea ieftină a formei sau a ciudăţeniei materialului, ci rigoare a formei, subsumare a piesei unui gînd artistic, finisare aptă să pună în lumină frumuseţea tactilă a materialului. În ciuda dimensiunilor reduse ale lucrărilor sale, vocaţia monumentalităţii defineşte personalitatea lui Cristian Bedivan.
Dialog echilibrat de fantezie şi rigoare, de îndrăzneală şi respect faţă de îndelunga experienţă a înaintaşilor, expoziţia celor doi tineri — deschisă la noua sală a Cenaclului Tineretului din complexul Hanul cu Tei — a fost un moment exemplar. RADU IONESCU

CRISTIAN BEDIVAN: Plantă, lemn
TATIANA ROGOVSKI: Draperie de joc, ţesătură de sisal



Dans ce numéro:

Articles à signaler:

La tradition assumée par les contemporains

(Olga Bușneag)
p. 22
Dans son article le critique d'art Olga Bușneag présente deux remarquables tapisseries qui décorent le nouvel édifice du Théâtre National de Bucarest: « L'Éloge de l'homme » due à Ion Nicodim et « Ode à la patrie » réalisée par Virgil Almășanu et Gheorghe Iacob.
Selon l'opinion de l'auteur, leur modernité réside dans l'affirmation de la primauté de l'idée, dans la transcendance de l'esprit purement décoratif et les préoccupations d'expressivité, leur but étant de « mettre en lumière la substance, la générosité des idées ».
La tapisserie de Ion Nicodim est « un poème sur la vie et sur la mort, sur la génèse et l'apocalypse, permettant un vaste cheminement de la pensée entre ces dimensions antinomiques, invitant à la réflexion et à l'état de veille »; celle de Virgil Almășanu et de Gheorghe Iacob, faisant appel à l'allégorie et au discours symbolique, constitue une incursion solennelle dans l'histoire de la patrie.

Tapis — tapisserie

(Paul Petrescu)
p. 34

Métier artistique traditionnel

(Olga Horșia)
p. 38
Les deux articles dus aux critiques d'art Paul Petrescu et Olga Horșia — apparentés du point de vue du thème — traitent du rôle de l'art du textile, particulièrement du tissage du tapis, dans l'industrie ménagère paysanne, ainsi que de celui du tissage artisanal d'art dans le cadre organisé de la coopération ouvrière. Les auteurs relèvent la valeur artistique et sociale de ces produits qui constituent une source d'inspiration pour le peintre-cartonnier contemporain, tout en présentant un intérêt économique, social et artistique parallèle, et, en un certain sens, complémentaire du vaste domaine de la tapisserie contemporaine.

De la leçon de dessin à l'éducation par l'art

(Radu Stern)
p. 65
Le critique d'art Radu Stern s'occupe dans son article des transformations significatives opérées dans l'enseignement artistique à la suite de l'adoption du nouveau programme d'enseignement du dessin — intitulé « Education artistico-plastique ». Se basant sur des principes modernes, le nouveau programme, qui « boulverse de fond en comble les méthodes traditionnelles », représente — selon l'auteur — l'acceptation officielle « de la remarquable valeur éducative des activités artistico-plastiques, moyen unique de contribution au développement de la personnalité créatrice ». Sont analysées ensuite les méthodes expérimentales appliquées par les professeurs Dorel Zaica et Ion Dumitriu dont l'enseignement est étroitement associé au développement de l'imagination créatrice de l'enfant.

Structures géometriques dans l'œuvre d'art

(Zamfir Dumitrescu)
p. 70
Le peintre Zamfir Dumitrescu analyse dans son article le rapport dialectique entre l'art et la science, les répercussions de cette dernière sur la création artistique étant rigoureusement exemplifiées. L'auteur estime que l'acte de création artistique peut être disjoint en deux composantes — l'une comportant des éléments de nature subjective et objective-subjective (déterminés par la personnalité de l'artiste, l'expérience, le milieu, les options esthétiques et idéologiques) et l'autre comportant des éléments de nature objective (déterminés par la raison, la logique, le calcul). Ce deuxième aspect fait l'objet d'une recherche minutieuse, depuis les problèmes d'organisation de la composition de l'œuvre d'art plastique jusqu'au nombre d'or et à la section d'or.

La revue Arta présente les artistes roumains contemporains:

Șerban Gabrea

p. 47
Né le 6 juin 1940 à Bucarest.
Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1966). Débute en 1966. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Montevideo, Cracovie; 1969 — Santiago (Chili), Hanovre, Padoue, Vérone; 1970 — Regensbourg, Düsseldorf, Sao Paulo, Bruxelles, Stuttgart, La Haye; 1971 — Groningen; 1972 — La Haye, Budapest; 1973 — Kiel, Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy-Vary, Brno; 1974 — Maestricht; 1975 — Stockholm; 1976 — Paris (Exposition « 9 artistes roumains »). Expositions internationales: Vienne (Internationale Graphikausstellung des Europahaus, 1968, 1974, 1978); Ljubljana (Biennale de gravure, 1970); Erfurt (Quadriennales d'art décoratif, 1968, 1974); Florence, Linz (1974); Ryjeka (1976).
Prix: Mention à l'exposition d'art graphique « Europahaus » — Vienne 1968. Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art décoratif — Bucarest, 1971. Prix accordé par la section de critique de l'Union des Arts plastiques, 1974. Ier Prix ex-aequo de la Quadriennale d'Erfurt — 1978.

Lucreția Pacea

p. 48
Née le 7 février 1924 à Santa Quaranta (Albanie). Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1955). Débute en 1956. Expositions personnelles: Bucarest (1971), Stockholm (1976). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1965 — Moscou; 1966 — Prague; 1967 — Cologne; 1968 — Alexandrie, Berlin (R.D.A.), Leipzig; 1969 — Hanovre; 1970 — Varsovie, Kiev, Moscou; 1971 — Budapest, Rome, Düsseldorf; 1972 — Varsovie, Leningrad, Prague, Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy Vary, Philadelphia, Brno; 1976 — Paris (Exposition « 9 artistes roumains »).
Prix: Diplôme d'honneur de la Quadriennale d'Erfurt (1974). IIe Prix du Festival « Cîntarea României » (1977).

Lena Constante

p. 49
Née le 18 juin 1909 à Bucarest. Études à l'école du Louvre (1934) et à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1938). À partir de 1931 participe aux Salons officiels ainsi qu'à des expositions collectives à Bucarest. Expositions personnelles: Bucarest (1934, 1936, 1947, 1948, 1967, 1974), Oradea (1976). Participe aux expositions internationales d'art décoratif de Budapest (1965) et Erfurt (1968).

Ion Stendl

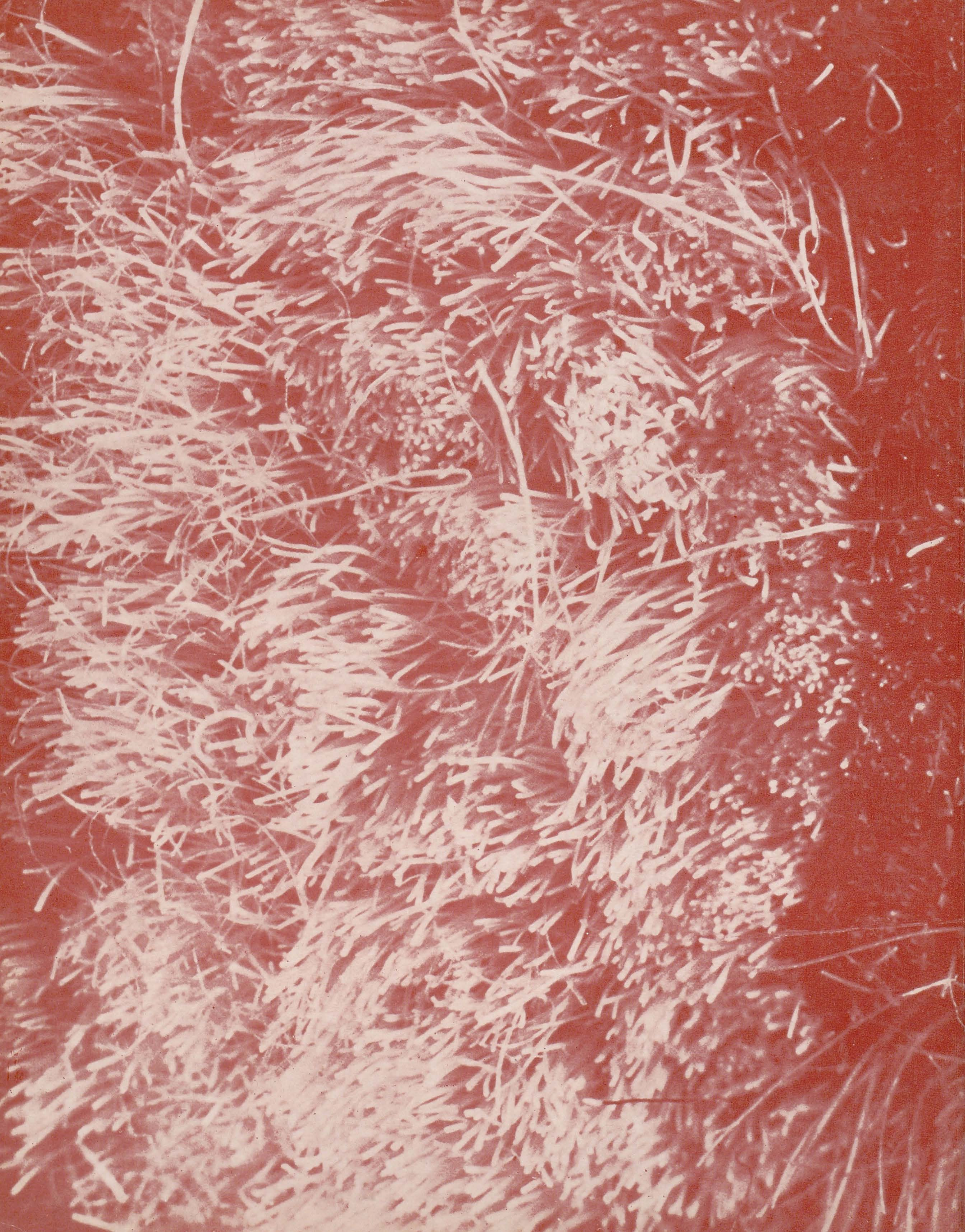
p. 50
Né le 18 février 1939 à Reșița. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Débute en 1963. Expositions personnelles: Reșița (1964), Bucarest (1966, 1967), Turin (1969, 1973, 1975).
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1967 — Varsovie; 1968 — Cracovie, Prague; 1969 — Tel-Aviv, Turin, Santiago (Chili), Prague, Titograd, La Havane, Beyrouth, Vérone; 1971 — Regensbourg, Sao Paulo, Düsseldorf, Stuttgart, Varsovie, Vienne, Rabat, Edimbourg; 1972 — La Haye, Moscou, Budapest, Tokyo, La Havane; 1973 — Santiago (Chili), Kiel, Tampere, Eastbourne, Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy Vary, Brno, Philadelphia; 1974 — Bremen, New York, Berlin, Lagos, Rome; 1975 — Lisbonne, Stockholm; 1977 — Lisbonne, Helsinki, Vienne, Rottardam, Caracas. Expositions internationales: Tokyo (1967); Ljubljana (Biennales de gravure, 1967, 1975, 1977); Florence (1968); Buenos Aires (1968), Genève (Xylon 6, 1968); Klagenfurth (1968); Paris (Biennale des Jeunes Artistes, 1969); Lausanne (Biennale de tapisserie, 1969); Carpi (1969); Barcelone (Premi internacional de Dibuix Joan Miró, 1969, 1970, 1972, 1974); Cracovie (Biennnale de gravure, 1972, 1974, 1978); Vienne (Internationale Graphikausstellung des Europahaus, 1970, 1977); Banska Bystrica (Biennale de xylogravure, 1970, 1972); Noto (1972); Venise (Biennale de 1972); Frechen (Biennale de gravure, 1972, 1974, 1976); Berlin-Ouest, Grenchen, Insbruck, (1974); Erfurt (Quadriennale d'art décoratif, 1974); Prague, Rijeka, Leipzig (1976), Moscou (1977).
Prix: Prix de la Biennale des Jeunes artistes pour l'œuvre collective « Les quatres éléments » — Paris, 1969. Médaille de la Biennale de gravure de Cracovie — 1970. IIe Mention du Concours Joan Miró — Barcelone, 1974. IIe Prix de l'exposition d'art graphique « Europahaus » — Vienne, 1977.

Theodora Moisescu Stendl

p. 51
Née le 3 septembre 1938 à Bucarest.
Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1963). Débute en 1963. Expositions personnelles: Bucarest (1966, 1971, 1973), Turin (1969). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1965 — Moscou; 1967 — Cologne; 1968 — Cracovie, Tel-Aviv, Cologne; 1969 — Turin, Vérone, Tel-Aviv, Titograd, Budapest, Beyrouth; 1970 — Regensbourg, Düsseldorf, Macerata, Rome, Cesena, Stuttgart, Varsovie, Vienne, Moscou; 1971 — Düsseldorf, Edimbourg; 1972 — Moscou, Leningrad, Varsovie, Prague, Bruxelles; 1973 — Santiago (Chili), Kiel, Philadelphia, Bogota, Quito; 1974 — Bremen, New York, Rome, Prague; 1975 — Mexic, Islamabad, Tokyo, Stockholm; 1976 — Paris (Exposition « 9 artistes roumains »), Athènes, Vienne; 1977 — Rotterdam, Sofia, Cologne, Caracas. Expositions internationales: Tokyo (1967); Milan (1968, 1973); Paris (Biennale des Jeunes artistes, 1968); Lausanne (Biennale de tapisserie, 1969); Barcelone (Premi internacional de Dibuix Joan Miró, 1970, 1972, 1974, 1975); Venise (Biennale, 1972); Frechen (Biennale de gravure, 1972); Cracovie (Biennale de gravure, 1974); Lodz (le Triennale de tapisserie, 1975); Erfurt (Quadriennale d'art décoratif, 1974); Fribourg (Xylon 7, 1976).
Prix: Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la tapisserie — Bucarest, 1968. Prix de la Biennale des Jeunes artistes pour l'œuvre collective « Les quatres éléments » — Paris, 1969. Prix du Concours Joan Miró — Barcelone, 1971. Ier Prix ex-aequo de la Quadriennale d'Erfurt, 1974.

Mimi Șaraga Maxy

p. 55
Née le 29 décembre 1923 à Bucarest. Étudie la peinture avec M. H. Maxy. Débute en 1948. Expositions personnelles à Bucarest (1963, 1967, 1972, 1978). Participe aux expositions d'art roumain organisées à étranger: 1959 — Minsk; 1969 — Helsinki; 1970 — Turin; 1971 — Belgrade. Expositions internationales: Varsovie (Festival de la Jeunesse, 1955), Biennale de Venise (1956), Budapest (1960). Auteur d'œuvres d'art monumental à Poiana Brașov (1959—1961) et Costinești (1972). Prix du Festival international de la Jeunesse à Bucarest (1953).

G.N.G. Vânătoru

p. 76
Né le 18 avril 1908, à Oltenița. Études à l'Académie libre de peinture de Bucarest (1934). Expositions personnelles à Bucarest (1934, 1937, 1938, 1940, 1947, 1954, 1957, 1964, 1970, 1973, 1975, 1978). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1943 — Zürich; 1947 — Budapest; 1969 — Tel Aviv, Beyrouth; 1973 — T'ien-tsin, Ulan Bator; 1975 — Islamabad; 1977 — Dortmund. Exposition internationale: Biennale de Venise — 1944. Prix: Prix de la Municipalité de Bucarest (1934). Prix du Ministère du Culte et des Arts (1937, 1939).